

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



Departamento de Historia del Arte III

(Contemporáneo)



TESIS DOCTORAL

El archivo olvidado de Juana Biarnés.

**Una aproximación para un estudio social de la España
franquista a través del reportaje fotográfico : diario *Pueblo*
(1963-1972)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Francisco José García Ramos

Directora

Mónica Carabias Álvaro

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)



**EL ARCHIVO OLVIDADO DE JUANA BIARNÉS.
UNA APROXIMACIÓN PARA UN ESTUDIO SOCIAL DE
LA ESPAÑA FRANQUISTA A TRAVÉS DEL REPORTAJE
FOTOGRAFICO: DIARIO *PUEBLO* (1963-1972)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Francisco José García Ramos

BAJO LA DIRECCIÓN DE LA DOCTORA

Mónica Carabias Álvaro

Madrid, 2016

A la Sra. Mutt e hijos.

**EL ARCHIVO OLVIDADO DE JUANA BIARNÉS.
UNA APROXIMACIÓN PARA UN ESTUDIO SOCIAL DE
LA ESPAÑA FRANQUISTA A TRAVÉS DEL REPORTAJE
FOTOGRAFICO: DIARIO *PUEBLO* (1963-1972)**

ÍNDICE

ABSTRACT/RESUMEN	8
INTRODUCCIÓN	15
I. Génesis y contexto del proyecto de investigación.	19
II. ¿Por qué Juana Biarnés? Problemáticas en torno a un archivo olvidado.	29
III. Repensar la Historia desde constelaciones fotográficas. Notas para una aproximación metodológica.	33
JUANA BIARNÉS: ARQUEOLOGÍA DE UNA CONSTRUCCIÓN HISTORIOGRÁFICA	45
UNA BIOGRAFÍA PARA JUANA BIARNÉS	57
CONSTELACIONES FOTOGRÁFICAS	
I. Franco, primer fotoperiodista de España.	105
II. <i>Pueblo</i> : el diario de la juventud.	117
III. Una estrella llamada Biarnés.	145
IV. La carrera de Atalanta.	169
V. Guapas, bellas y cenicientas.	203
VI. Maxi, midi, mini.	227
VII. El baile de los escarabajos.	261
VIII. El ye-ye es inocente.	297
CONCLUSIONES	325
BIBLIOGRAFÍA	335
ÍNDICE DE SIGLAS Y ACRÓNIMOS	352

ANEXO DOCUMENTAL Y FOTOGRÁFICO

ANEXO I - JUANA BIARNÉS: ARQUEOLOGÍA DE UNA CONSTRUCCIÓN HISTORIOGRÁFICA.	7
ANEXO II UNA BIOGRAFÍA PARA JUANA BIARNÉS.	15
ANEXO DOCUMENTAL: ENTREVISTA A JUANA BIARNÉS. RNE/24 ABRIL 1975	55
EL DEVENIR DEL ARCHIVO FOTOGRÁFICO DE <i>PUEBLO</i> TRAS EL CIERRE DEL DIARIO.	65
DOCUMENTOS DEL ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN (AGA)	83
CONSIDERACIONES A PROPÓSITO DEL ARCHIVO FOTOGRÁFICO DE JUANA BIARNÉS.	103
ÍNDICE DE REPORTAJES DE JUANA BIARNÉS PUBLICADOS EN DIARIO <i>PUEBLO</i> (1963-1972).	111

ABSTRACT

The forgotten archive of Juana Biarnés. An approach to a social study of the Franco's Spain through the photographic report: *Pueblo* daily paper (1963-1972)

Introduction

Juana Biarnés was born in Terrassa in 1935. She is not only one of the first woman who worked as a professional photoreporter during the Francoism period. Her professional career as a photoreporter, something unusual for a woman, started in 1953 working for sport press such as *El Mundo Deportivo* and *Vida Deportiva*. It was in 1964 when she begins work for a newspaper called *Pueblo* in which she developed her career until mid 70s. After that, she worked for *ABC* founded several news agencies until definitively withdrawn photography in 1984.

Juana Biarnés was, in a men's world, an example of freedom and modernity. Besides being a photographer of an impeccable professionalism, she was also a *ye-ye* girl in Madrid. She was aware of what was on at the capital night's life; She was a mainmember of the *boîtes* fever, constantly updating her dancing style. She achieved, snacking into the plane from Madrid to Barcelona, a The Beatles exclusive report in their visit to Spain in 1965. She became best friends with Raphael, Juan Manuel Serrat and Massiel. Her photographs contributed to launch their music careers, becoming Raphael's official photographer in his Uk, South America and Russian tours.

As a miniskirt and trousers woman, her camera witnessed the new rhythm's arrival, the birth of future cinema and music stars, the emergence and legitimization of controverted and challenging new dress codes. She was also portraying the first nudity at the hippy community in Ibiza as well as the lining up of women's new social roles. She was inseparable companion of all innovating fashion creators such as the designer Juanjo Rocafort, she created the most innovating fashion editorial's in the country... All these facts, put together, turn Juana Biarnés' work into a collective portrait of our most recent past, it is a great file of daily social life in Franco times which has been waiting to be visible, analyzed and put in order.

Synthesis

The aim of this Phd Dissertation is to highlight and make the figure of Juana Biarnés more visible thank to getting back, organising and determing the nature of her photographic corpus while working for *Pueblo*. In relation to this point, it will be necessary

to elaborate an extensive biography about Juana Biarnés because it has not been done yet. Additionally, this Phd Dissertation aims to establish a methodological proposal for a historiographic narrative from the politics of archives and the uses of photography view. This involves a methodology in order to create dialectic spaces from which to rethink and rewrite our current history. A contribution from archival and visual culture to current historiographical trends.

This project tries to show a personal methodology based on the concept of History as per Walter Benjamin's Critical Theory and more specifically on his own way to articulate historically the past in the age of mechanical reproduction of images. The methodology has been understood as an archeological archive process from which to revisualise, rethink and rewrite our current history. As fragments of an inconclusive history, Juana Biarnés' photographic corpus will be conceived as an open and unfinished microhistory archive, that means, a broken storytelling about Francoism's daily life. This photographic archive will be imagined as an "always open images system". The dialectical disposition —in terms of the philosopher and art historian Didi-Hunermann— of this images corpus will activate different structures which, stratus by stratus, I have personally called "photographic constelations".

These photographic constelations will be understood like a particular montage of times, forms of mediation and ways of photographic productions. A dialectical space where the past is waiting for appearing in the present through new historiographic narratives from the fragmentation and the non-finished.

If as per Ruth Berlau says in the prologue of Bertolt Brecht's *ABC of the war*: "the truth is particular", this is, "singular, partial, unfinished, fleeting like a shooting star", the reader of these photographic constelations will just have a few little flashes to light up the past, pieces of truth spreading over here and over there.

Photographic images, picture frames, assemblages, headlines, photocopies, captions, slogans, claims and others visual culture elements are orbiting in these photographic constelations. The reader of this historiographic narration rather than a spectator, will turn into an "expectator" —in his capacity as expectant human being— of "another History" due to every single micro-histories taken from Juana Biarnés' photographic reports. All in all, an hybrid methodology like a strategy to produce new ways of getting knowledge about the past.

Conclusion

Juana Biarnés was a key figure in the development of the new strategic plans of *Pueblo* in the 60s. Emilio Romero, the director of this newspaper, introduced new sections as sports, bullfighting and society in order to get become the most widely read newspaper of youth, something that the newspaper show off in 1968. In this new context, Joana Biarnés was the most important social photoreporter of the newspaper for more than ten years. As a consequence of that, Joana Biarnés' photographic corpus becomes such an amazing archive which describes the Spanish society and its daily events during the dictatorship.

Juana Biarnés' photographic corpus for *Pueblo* newspaper —understood both as archive and historic document—, will be a working space of first level not only to understand the changes in the roll of woman-photographer who works in the Francoist Spain, being one of the first women who work professionally in photojournalism during the Dictatorship, but to understand the social changes in terms of “aperturismo” that flourish from the sixties decade and, specially, in a youth that articulates its discrepancies and confirms its wishes of change and freedom through biopolitical strategies accepting new musical rythms, dances as an expression of a liberated body, and dresses taken as a demonstration of new gender roles and identity.

The photographic corpus of a ye-ye photographer that testifies both the discursive strategies of a newspaper such as *Pueblo*, held on the vertical union and so official vehicle of the Francoist propaganda, to legitimate and de legitimate —not always fully coherently- the obvious signs of a society in process of transformation, in constant search of its own story in an iconosphere and mythology of metamorphosis.

Keywords: Biarnés; *Pueblo*; Photoreporter; Photography; Francoism.

RESUMEN

El archivo olvidado de Juana Biarnés. Una aproximación para un estudio social de la España franquista a través del reportaje fotográfico: diario *Pueblo* (1963-1972)

Introducción

Juana Biarnés (Terrassa, 1935) es una de las primeras mujeres que ejercieron profesionalmente el fotorreporterismo durante el franquismo. Iniciada en la prensa deportiva, donde colaboraría como profesional freelance desde 1953 en *El Mundo Deportivo* y *Vida Deportiva*, en 1963 comienza a trabajar para el diario sindical vespertino *Pueblo*. Una cabecera en la que seguirá colaborando hasta los primeros años de la década de los setenta. Tras su paso por *ABC* fundará varias agencias de prensa hasta que se retira definitivamente de la fotografía en 1984.

Mujer de pantalón y minifalda, su cámara fue testigo de la llegada de los nuevos ritmos, del nacimiento de las que serían las nuevas estrellas de la canción y del cine, de la irrupción y legitimación de polémicas y desafiantes formas en el vestir, de los primeros desnudos de las comunidades *hippies* de Ibiza y de la conformación de nuevos roles sociales para la mujer. Compañera inseparable de los pioneros de la moda joven como el diseñador Juanjo Rocafort, conceptualizó en la década de los sesenta los más innovadores editoriales de moda en nuestro país. Hechos que, en su conjunto, convierten el corpus fotográfico de Juana Biarnés en todo un retrato colectivo de nuestro pasado más reciente, en un gran archivo de los hechos cotidianos de la vida social de la España franquista que estaba, hasta ahora, a la espera de su ordenación, análisis y visibilización.

Síntesis

Esta tesis doctoral recupera la figura de Juana Biarnés como fotoperiodista recuperando, organizando y analizando la naturaleza de su corpus fotográfico para diario *Pueblo* (1963-1972). En relación a este punto, presenta una completa biografía hasta la fecha pendiente de llevar a cabo. Asimismo, y en base a este archivo fotográfico, plantea una propuesta metodológica para una narrativa historiográfica desde las políticas de archivo y el uso y usos de lo fotográfico. Una aproximación para crear espacios dialécticos en torno a los cuales revisualizar, repensar y reescribir nuestro pasado más reciente. Una contribución desde la cultura visual y las prácticas de archivo a las nuevas formas de generar relatos historiográficos.

Lo que aquí se propone es un intento de llevar a cabo una metodología de índole personal al hilo de la estela marcada por la estrella benjaminiana. Una arqueología de archivo a través de la cual poder re-visualizar, re-pensar y re-escribir nuestra historia más reciente desde la práctica de archivo y los usos de lo fotográfico. Como fragmentos de historia inconclusa, como destellos dispersos en la oscuridad de la noche, el archivo de micro-historias resultante de la recuperación del corpus de reportajes gráficos de Juana Biarnés para *Pueblo* puede entenderse como un relato de estructura fragmentaria. Un sistema abierto de imágenes que, *dys-poniéndose* dialécticamente —en términos de Didi-Huberman—, activarán múltiples entramados discursivos que, estrato tras estrato, conformarán lo que he venido a llamar “constelaciones fotográficas”.

Estas constelaciones habrán de entenderse como particulares montajes de tiempos, formas de mediación y modos de producción de lo fotográfico que crean un dispositivo dialéctico con el que apresar el recuerdo fugaz de un pasado que espera compadecer con el presente en nuevas formas de narración historiográficas desde lo fragmentario y lo inconcluso.

Si como decía Ruth Berlau en el prólogo del *ABC de la Guerra* (1955) de Bertolt Brecht: “La verdad es concreta. Es decir, singular, parcial, incompleta, pasajera como una estrella fugaz” el lector de la narración historiográfica resultante de estas constelaciones de estrellas —fugaces— tendrá a su disposición pequeños destellos de flash, trocitos de verdad dispersados aquí y allá en la *dys-posición* de: imágenes fotográficas de los reportajes gráficos, selección, encuadres y recortes de las fotografías llevadas a cabo por *Pueblo*, pies de foto, titulares, textos de la propia crónica periodística, reportajes y publicidad que conviven en la misma página del diario, proclamas del Movimiento y de la Sección Femenina así como otros elementos propios de la cultura visual que operaban en el marco objeto de estudio.

De esta forma, el lector de esta narración, más que espectador, se convertirá en un *expectador* —en su calidad de ser expectante— de una *historia otra*, de todas y cada una de las micro-historias que latén en cada uno de los reportajes fotográficos de Juana Biarnés.

Conclusión

Juana Biarnés se convirtió en una figura clave en el desarrollo de los nuevos planes estratégicos del *Pueblo* en los años sesenta en su propósito de llegar a ser el periódico más leído de la juventud, algo que la cabecera pudo presumir en el año 1968. En este nuevo contexto de encontrar puntos de conexión con los jóvenes y sus nuevos imaginarios, Juana Biarnés se convierte una de las más importante fotorreporteras del periódico durante más de diez años.

Así, el corpus fotográfico de Juana Biarnés para diario *Pueblo* —entendido tanto como archivo como documento histórico—, será un espacio de trabajo de primer orden no solo para entender los cambios en el modelo de mujer fotógrafa que opera en la España franquista, en tanto en cuanto es una de las primeras mujeres españolas que trabajan de forma profesional en fotoperiodismo durante la dictadura. También lo será para comprender los cambios sociales de tinte aperturista que empiezan a operar a partir de la década de los sesenta y, en especial, en una juventud que articula sus discrepancias y reafirma sus deseos de cambio y libertad a través de estrategias biopolíticas canalizadas por la adhesión a los nuevos ritmos musicales, al baile como práctica de un cuerpo liberado y a la indumentaria como modo de performativizar nuevos roles de género e identidad.

Un corpus fotográfico de una reportera ye-ye que testifica, al tiempo, las estrategias discursivas de un diario como *Pueblo*, adscrito al sindicato vertical y por ende vehículo oficial de la propaganda franquista, para legitimar y deslegitimar —no siempre con total sentido y coherencia— los signos manifiestos de una sociedad en transformación, que busca su propio relato en una iconosfera y mitología en imparable proceso de desplazamiento y metamorfosis.

Palabras clave: Biarnés; *Pueblo*; Fotoperiodismo; Fotografía; Franquismo.

INTRODUCCIÓN

A lo largo de estas páginas introductorias se pretende llevar a cabo una disposición de los elementos clave que articulan el desarrollo de esta tesis doctoral. En primer lugar, se expondrá el origen y el contexto en el que se ha desarrollado la presente investigación. Algo que responde a mi interés por el hecho fotográfico y los mecanismos que median en los procesos de producción-reproducción de imágenes, su estatus mediático así como el uso y usos que se hace de la fotografía. En segundo lugar, se explicarán los motivos que me han llevado a realizar una tesis doctoral sobre el trabajo fotográfico realizado por Juana Biarnés en diario *Pueblo* durante la dictadura franquista. Un paisaje, por otro lado, escasamente cartografiado. Y, en tercer lugar, expondré los capítulos en los que se estructura este trabajo así como la metodología desarrollada. No sin antes explicar cuáles han sido las cuestiones que se me fueron planteando en el devenir de esta investigación —llevada a cabo a modo de constelaciones fotográficas— y que explicaré a continuación.

Afrontar la construcción de un sistema de constelaciones fotográficas suscitó, desde el comienzo, una serie de interrogantes que, en la búsqueda de su respuesta, han ido moldeando el desarrollo de la presente investigación. La primera cuestión clave fue determinar cuál sería el conjunto de reportajes que configuraría el corpus de Juana Biarnés en diario *Pueblo* y qué tipo de trabajo fotográfico llevó a cabo en esta cabecera. Una pregunta que viene asociada a las que hacen referencia al resto de publicaciones anteriores a su llegada a Madrid e, incluso, a las que colaboraría de forma paralela a *Pueblo*. Problema fundamental al tratarse de una fotógrafa a la que hasta la fecha se le ha dedicado un único estudio académico de forma monográfica y, por tanto, estos datos no constan a priori en parte alguna. Del mismo modo, la siguiente gran pregunta que se planteaba —especialmente en lo que se refiere a *Pueblo*— fue ¿dónde está ubicado el archivo fotográfico original del diario y qué se conserva del mismo, si es que no fue destruido, una vez cesada su actividad en 1984? Una pregunta que ha supuesto, sin duda, uno de los enigmas, paradójicamente, más complejos de resolver en todo este proceso.

Por otro lado, la invisibilidad historiográfica en la que habitaba la figura de Juana Biarnés al comienzo de la investigación obligaba a plantear, nuevamente, un interrogante fundamental: ¿cómo articular una primera semblanza biográfica que pueda, en la que respecta a sus comienzos como fotógrafa, sostenerse en el mayor número de fuentes primarias? ¿Serán esos datos concluyentes para determinar si realmente Juana Biarnés es una de las primeras mujeres españolas que trabajaron como fotorreporteras profesionales en nuestro país durante el franquismo?

En esta misma línea, cabría preguntarse por la forma en que la propia Juana Biarnés genera el relato sobre su propia vida, producción fotográfica, modo de entender el

fotoperiodismo así como sobre las condiciones de trabajo en diario *Pueblo*. Cuestiones que deben extenderse, en un proceso de poner en valor las fuentes orales como herramienta de generar conocimiento historiográfico, a sus colegas de profesión en aras de tener una visión más completa. Dada la avanzada edad de Juana Biarnés y de las personas que he entrevistado en el transcurso de la investigación cabe plantearse otra serie de preguntas realmente apasionantes: ¿hasta qué punto en los testimonios obtenidos se ficciona el pasado? ¿Cómo actúa el olvido en la manera de articular el recuerdo y justificar, explicar y entender el presente? Y lo que sin duda ha sido lo más interesante, ¿cómo participan los agentes sociales y los medios de comunicación en la actualidad en la creación de historias paralelas, relatos alternativos o deconstrucciones historiográficas de figuras como la de Juana Biarnés?

Hernández Navarro (2012) en *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)* recoge tres modelos o estrategias que logran condensar el maremágnum de prácticas históricas del arte contemporáneo. El primer nodo, al que denomina “historias paralelas” tratará de “promover visiones de la historia más allá de los grandes relatos. Se trata de hacer historias que han pasado desapercibidas y que, sin embargo, forman parte del pasado. Historias puntuales, singulares, personales pero que están penetradas por la historia colectiva” (p.36). Una aproximación que intenta contar la historia que está en los márgenes de lo que se ha contado, la historia oscurecida, la historia imperceptible más allá de las grandes narraciones.

El segundo nodo será aquel que trabaja con “historias alternativas”, que son creadas a través de narrativas ficcionales o especulativas:

Se trata aquí de historias posibles o verosímiles, historias que podrían haber pasado. La verosimilitud y la posibilidad se convierten en elementos que pueden afectar el presente. Una especie de historia especulativa donde “la verdad” se vuelve irrelevante. Sucede, por ejemplo, [...] en obras donde se parte de ciertas verdades históricas para reconstruirlas y modificarlas de manera intuitiva y creativas, en arqueologías ficticias y pseudohistóricas, [...], trabajos en torno al anacronismo, la utilización de elementos del pasado para contra el presente o proyecciones del presente para contar el pasado. Estos artistas intentan rescatar el pasado que quedó varado y traerlo hasta el presente, prolongando los hilos que fueron cortados y tomando consciencia de que la historia podría haber sido de otra manera. (p.37)

Por último, el tercer nodo —en donde parecen confluir los dos anteriores— camina hacia “la deconstrucción de los modos en los que la historia ha sido construida mostrando sus puntos ciegos para evidenciar su artificialidad. Se trata de intentos de desvelar la ideología

y la contingencia de las construcciones” (p.37). Aquí, las estrategias de extrañamiento, las manipulaciones del tiempo o la performativización poética de actos históricos singulares evidencian la estrecha frontera entre realidad y ficción que opera en toda construcción histórica. En este sentido ¿hasta qué punto todo proceso de construcción historiográfica participa de este elemento de ficción mítico-literario?

Bajo todos estos supuestos y teniendo presentes todas las preguntas que esta investigación ha activado, la hipótesis que formula esta tesis doctoral incide en el papel clave que adquiere el corpus fotográfico de Juana Biarnés publicado en diario *Pueblo* —tanto como archivo y documento histórico—, no solo para entender los cambios en el modelo de mujer fotógrafa que opera en la España franquista, en tanto en cuanto es una de las primeras mujeres españolas que trabajan de forma profesional en fotoperiodismo durante la dictadura, sino también para comprender los cambios sociales de tinte aperturista que empiezan a operar a partir de la década de los sesenta y, en especial, en una juventud que articula sus discrepancias y reafirma sus deseos de cambio y libertad a través de estrategias biopolíticas canalizadas a través la adhesión a los nuevos ritmos musicales, al baile como práctica de un cuerpo liberado y de la indumentaria como modo de performativizar nuevos roles de género e identidad. Un corpus fotográfico de una reportera ye-ye que testifica, al tiempo, las estrategias discursivas de un diario como *Pueblo* adscrito al sindicato vertical y por ende vehículo oficial de la propaganda franquista para legitimar y deslegitimar —no siempre con total sentido y coherencia— los signos manifiestos de una sociedad en transformación, que busca su propio relato en una iconosfera y mitología en imparable proceso de desplazamiento y metamorfosis.

I. GÉNESIS Y CONTEXTO DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

La investigación que aquí se presenta, el estudio del corpus fotográfico de Juana Biarnés (1935–) para diario *Pueblo*, supone la culminación del periodo formativo de tercer ciclo correspondiente al Programa de Doctorado en *Historia del Arte RD99* desarrollado en el marco del Departamento de Arte III de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Un trabajo cuya génesis ha de situarse en 2011 mientras cursaba el Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Dirigido por la UCM y la Universidad Autónoma de Madrid (UAM), en el transcurso de este máster tuve la oportunidad de cursar un bloque teórico dedicado a la fotografía por título *Ojos de mujer*. Impartido por la Dra. Mónica Carabias Álvaro, esta asignatura terminó de fraguar un estrecho compromiso con la investigación en el campo de la historia de la fotografía ya iniciado y alentado, también gracias a la ayuda y asesoramiento de la Dra. Carabias, durante los años de licenciatura en Historia del Arte en la UCM.

Este interés por la fotografía entronca, al tiempo, con un período previo a mi formación en Historia del Arte y a un desarrollo profesional paralelo a dichos estudios. Tanto la licenciatura en Ciencias de la Información (UCM, 1994-1999) como la práctica profesional en agencias de publicidad y productoras de cine y televisión activaron, sin saber las consecuencias futuras, el motor que me ha llevado a esta investigación.

Este transitar por la reflexión sobre lo fotográfico —a ritmo de *flâneur* en sus primeros pasos— encontró en la historia de su devenir durante la dictadura franquista todo un paisaje escasamente cartografiado, falto todavía de estudios específicos y a cuyo mapa quise contribuir con mis aportaciones. Al comienzo, mediante algunas incursiones ensayísticas en los primeros años de licenciatura en Historia del Arte. Ya en segundo ciclo, gracias a las conversaciones con la Dra. Carabias, creció mi inquietud por explorar la presencia de mujeres fotógrafas durante este período histórico. Bajo su tutela, poco a poco mis pasos se encaminaron hacia lo que constituiría mi Trabajo de Fin de Máster (TFM) y germen de esta tesis doctoral.

Con motivo de la preparación de un libro sobre mujeres fotógrafas en España, la Dra. Carabias seguía la pista de Juana Biarnés a raíz de la exposición *Fotògrafes pioneres a Catalunya* comisariada en 2005 por Mary Nash e Isabel Steva Hernández, más conocida por Colita, en el *Palau Robert* de Barcelona. Su generosidad a la hora de compartir sus investigaciones hicieron que pudiera descubrir todo el potencial que encerraba esta fotógrafa que, años después de esta primera exposición colectiva, todavía permanecía en los márgenes de nuestra historiografía y a falta de un estudio monográfico en profundidad. Apenas una

decena de fotografías de Biarnés fueron suficientes para apostar firmemente por su figura de cara a estudiar sus primeros años como reportera gráfica profesional. El resultado de esta primera toma de contacto fue presentado en 2012 como TFM convirtiéndose en mi primera investigación académica que abordaba de forma específica la figura de Juana Biarnés.

A raíz del interés que despertó el tema de mis investigaciones, la Dra. Olga Fernández López, docente del máster, me invitaría al seminario *En Construcción* organizado por el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM en abril de 2013. Tras esta primera oportunidad de compartir con la comunidad académica el resultado de mi trabajo —fuera del ámbito del máster— se fueron sucediendo muchas otras más a lo largo de estos años de investigación doctoral. Comunicaciones en seminarios y congresos en los que he tenido la oportunidad de participar en la Facultad de Geografía e Historia de la UCM, en ESNE-Universidad Camilo José Cela, en el Instituto de Historia-CSIC así como en el I Congreso de Fotografía Contemporánea celebrado en la Facultad de Ciencias de la Información de la UCM en abril de 2015.

En esta misma línea de trabajo, en octubre de 2014 verá la luz en *ASRI, Arte y Sociedad*, el que es el primer artículo sobre Juana Biarnés en una revista académica. Bajo el título *Los ojos visibles de Juana Biarnés: Historia de un comienzo (1950-1963)* y firmado de manera conjunta con la Dra. Carabias abordo en la segunda parte del texto los primeros años de Juana Biarnés como reportera gráfica en la prensa deportiva catalana.

No obstante, uno de los momentos clave en el desarrollo de esta tesis doctoral será el primer encuentro en persona con Biarnés. Fue el 30 de octubre de 2012 en la inauguración de la exposición *Fotógrafos. La voluntad de crear*, comisariada por Enrique Cano para el Espacio Fundación Telefónica de Madrid.

El encuentro personal con Biarnés y su marido Jean-Michel Bamberger, el que fuera corresponsal para la revista *Paris-Match* y RTL, supuso el comienzo de una serie de encuentros y conversaciones tanto en Madrid como en Barcelona y Terrassa fundamentales para poder trabajar directamente con todo su ingente archivo fotográfico.

Falto de un orden que permitiera una investigación precisa en identificación y datación, incompleto en su conjunto y conservado en malas condiciones, la aventura de poder configurar un corpus de su trabajo fotográfico para el diario *Pueblo* todavía aguardaba más dificultades a sortear. Desde su cierre en 1984, y tras varios devenires como se explicará en la introducción al anexo, el destino final del archivo fotográfico de *Pueblo* sigue encerrando, a día de hoy, incógnitas tras su llegada a RTVE. Al mismo tiempo, la parte digitalizada que dispone el Archivo de TVE se encuentra inaccesible a consulta

pública incluso para investigadores. Pese a todas estas dificultades, uno de los momentos más emocionantes de este trabajo fue cuando pude acceder al gestor documental Arca de RTVE sorteando todas las adversidades que en un principio se me presentaban.

En cualquier caso, la verdadera dificultad de esta larga investigación ha consistido en tener que chequear uno a uno todos los ejemplares de *Pueblo* publicados entre 1961 y 1972 para ir buscando, página a página, en cada pie de foto o cuerpo de noticia la firma de Juana Biarnés. En este sentido, ha sido fundamental la colaboración del personal de la hemeroteca de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid así como de todo el equipo de la Hemeroteca Municipal de Madrid. Sin su ayuda y absoluta disposición no hubiera sido posible emprender esta larga y ardua labor de archivo. De igual forma, ha sido de inestimable valor la siempre dispuesta colaboración de todo el personal de la Biblioteca Nacional de España (BNE), del Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares así como del Departamento de Cooperación (Servicio de Visionados) de la Filmoteca Nacional.

En el transcurso de esta labor de archivo, en febrero de 2014, la productora REC videoproduccions se pone en contacto conmigo porque iniciaba, mediante micromecenazgo, un proyecto audiovisual sobre su vida y su papel como pionera de la fotografía, cuyo título provisional era *Joana Biarnés. Una fotógrafa entre hombres*. Informados por la propia fotógrafa del trabajo en curso de mi tesis doctoral me invitaron a colaborar como documentalista en una primera fase del proyecto para facilitarles reportajes clave, así como en el asesoramiento en cuestiones de datación o cualquier otro aspecto de carácter historiográfico o de consulta en archivos.

Este trabajo de asesoría científica implicó, al tiempo, acudir a varias de las entrevistas que se desarrollaron para la preparación del documental durante el 2014. Unos encuentros donde pude conocer a distintas personalidades vinculadas al diario *Pueblo* y a la propia Biarnés durante el tiempo que allí estuvo trabajando. En Madrid asistí al rodaje de las intervenciones de Carmen Rigalt y Raúl del Pozo, —compañeros de Juana Biarnés en *Pueblo*—, de Natalia Figueroa —con quien trabajaría en *ABC* y *Blanco y Negro*—, y del cantante Raphael. En Zaragoza, por otro lado, pude acudir a la casa del reportero gráfico Gervasio Sánchez. Conocedor de la figura de Biarnés, será el propio Sánchez, junto a la también fotoperiodista Sandra Balsells, quien invite a Biarnés a participar en el XIII Seminario de Fotografía y Periodismo celebrado en Albarracín del 19 al 22 de octubre de 2013. Así, el día 20 de octubre tendría lugar su primera intervención, tras años de ausencia profesional, bajo el título: *Joana Biarnés, testigo de una época. Diálogo con Cristóbal Castro*.

Pero lo que sin duda alguna marcaría un punto de inflexión clave serían los acontecimientos derivados de la decisión de Juana Biarnés de cancelar el proyecto sobre un libro de recetas de cocina en homenaje a *Cana Joana*, el restaurante que regentó en Ibiza tras retirarse de la fotografía en 1984 y que la editorial de Serafi Gàzquez –*Momentum Editors*– iba a publicar.¹ En la última semana de junio de 2014, la editorial egarense me había solicitado escribir una semblanza sobre Biarnés a modo de introducción sobre su obra fotográfica, que entraría en proceso de cierre ese mismo verano. Sin embargo, la reunión celebrada en casa de la autora en Terrassa la segunda semana de julio supuso una serie de novedades que afectarían de forma crucial al desarrollo e investigación de esta tesis doctoral y, por otro, a la protección y proyección institucional de la figura de Biarnés. Por un lado, a nivel jurídico entra en juego la fundación *Photographic Social Vision* a quienes la fotógrafa delega la asesoría sobre los derechos de su archivo y quienes resolverán la escisión con la editorial *Momentum*. De forma paralela, el Ayuntamiento de Terrassa a través del Servicio de Cultura y de *Terrassa Arts Visuals* estaba produciendo una exposición monográfica sobre la propia Biarnés cuyo adjudicatario en origen fue el fotógrafo Cristóbal Castro bajo el título: *Joana Biarnés: pionera del fotoperiodismo*.

Castro había entrado en contacto con el archivo de Biarnés a raíz de una exposición colectiva producida por el Ayuntamiento de Terrassa en 2012 con motivo de los cincuenta años de las trágicas riadas que azotaron la comarca del Vallès en 1962. Al tomar conciencia del potencial que atesoraban todos esos negativos olvidados en un mueble de un garaje inició un proceso de digitalización de negativos llevando a cabo una amplia selección y positivado de copias que, en su conjunto, priorizaba a los personajes más populares: *The Beatles*, Raphael, Sara Montiel, Carmen Sevilla y Serrat entre otros.

La muestra que se planteaba tenía carácter retrospectivo pretendiendo exponer una amplio número de fotografías. La selección final, no obstante, estaba pendiente de llevarse a cabo todavía a mi llegada a Terrassa. A escasamente un mes de su inauguración, el proyecto carecía aun de discurso curatorial definido y construido de forma historiográfica. Por otro lado, todas las fotografías estaban a falta de descripción precisa, datación concreta y medio de comunicación en el que fueron publicadas.

En este contexto la fundación *Photographic Social Vision* convoca una reunión a fecha de 17 de julio de 2014 entre los que se encuentran convocados Sandra Balsells, Meritxell Anton, directora de Publicaciones de la Universidad de Barcelona (UB), y el periodista Jordi Rovira², amigo de Anton y uno de los codirectores del documental sobre

Biarnés producido por REC videoproducciones.³ En cualquier caso, y ante el problema que presentaba la inminente inauguración en Terrassa, todas las partes implicadas me solicitaron ayuda para cerrar curatorial e historiográficamente al proyecto. Tarea titánica cuando todavía no había ningún pie de foto y la única información disponible en el archivo Biarnés es un pequeño cuaderno de notas manuscrito donde abundan los errores, las imprecisiones en su descripción, la ausencia de datación concreta y los medios donde fueron publicados los reportajes.

Una vez en Madrid, y ya junto a la Dra. Carabias, el trabajo consistió en encontrar entre los centenares de copias positivadas por Cristóbal Castro a pequeño formato algún elemento común que pudiera justificar y articular un relato expositivo. Nosotros no partíamos del archivo en su globalidad ni pudimos trabajar con el total de hojas de contacto para poder hacer una selección propia siguiendo un discurso elaborado *ad hoc*. Al partir una variada y dispersa selección de imágenes tuvimos que ir acotando criterios hasta llegar a una selección final de setenta fotografías articuladas en un nuevo proyecto nacido de una selección no determinada por nosotros mismos. El nuevo proyecto expositivo se desarrollaba bajo el título *El rostro, el instante y el lugar. Joana Biarnés: fotografías [1960s-1970s]*. Un trabajo que iba acompañado de una propuesta de identidad gráfica completa que homenajeaba las cajas de texto, maquetación y colores corporativos de diario *Pueblo*, incorporaba grafismo y la maqueta de un catálogo de la exposición.

La catalogación de la obra de esta nueva propuesta no hubiera sido posible sin haber contado previamente con toda la investigación de archivo en hemeroteca —fruto de esta investigación doctoral— no solo de *Pueblo*, sino también de diarios como *ABC* y *Mundo Deportivo*, el semanario *¿Por qué?* y revistas como *Ondas* y *Semana*.

Tras viajar de nuevo a Terrassa el 13 de agosto, el nuevo proyecto se presentaría a Biarnés y a Castro en una reunión donde acudiría también Susana Medina, coordinadora de *Terrassa Arts Visuals*. Hasta esa misma semana, nadie le había comunicado a Medina que desde la Universidad Complutense se estaba realizando una investigación a nivel académico sobre el corpus fotográfico de Juana Biarnés. Este sería el primer encuentro con Medina⁴ y el comienzo de una colaboración clave en todo este proceso de investigación. El entusiasmo que mostró al conocer proyecto se materializó días después en una apuesta firme por parte del Servicio de Cultura del Ayuntamiento de Terrassa y de *Terrassa Arts Visuals* para inaugurar en septiembre ya bajo el marco *El rostro, el instante y el lugar. Joana Biarnés: fotografías [1960s-1970s]*. La exposición se llevaría a cabo manteniendo, sin cambio alguno, toda la propuesta curatorial así como su desarrollo gráfico, vinilos, textos y catálogo.

Veinte días con sus respectivas veinte noches implicó poder poner en marcha la que sería la primera exposición individual de Juana Biarnés en su ciudad natal y editar el que sería el primer catálogo de exposición dedicado de forma monográfica a la fotógrafa. Catálogo que se presentaba como continuación de la muestra llevada a cabo en la sala Muncunill al brindar nuevas fotografías no mostradas en sala. Gracias al esfuerzo y empeño de Susana Medina, el proyecto en su conjunto pudo ver la luz y la exposición *El rostre, l'instant i el lloc. Joana Biarnés, fotografies [1960s-1970s]* se inauguró en la Sala Muncunill de Terrassa con una programación del 6 de septiembre al 2 de noviembre de 2014. La preparación de esta exposición y su correspondiente catálogo ha sido, sin duda alguna, una de las partes más complejas de esta investigación doctoral. No tanto por el esfuerzo y las horas de trabajo, ni siquiera por las escasas tres semanas con las que pudimos contar para afrontar este encargo, sino por enfrentarme cara a cara con los escenarios extraacadémicos en los que en ocasiones se articulan y reconfiguran los relatos historiográficos.

Ya puesto a disposición de REC videoproducciones el marco de trabajo aportado por esta exposición y su correspondiente catálogo, mi colaboración vio su fin no sin antes agradecer el aprendizaje conseguido durante este periodo en el que desinteresadamente les presté mi ayuda. Apenas tres meses después de concluir la exposición, en marzo de 2015 hubo un nuevo impulso por parte de UB de poner en marcha la edición de una monografía sobre Biarnés. Tras solicitarme de nuevo colaboración, la iniciativa quedó finalmente pospuesta. No obstante, y poco tiempo después, el 6 de mayo se presentaría en Madrid el PhotoBolsillo de Juana Biarnés editado por La Fábrica y con prólogo del propio Jordi Rovira.

El PhotoBolsillo, que apenas supera las cincuenta fotografías adolece de serias imprecisiones documentales, más de la mitad de los pies de foto no presentan datación, entre ellas veinte que fueron expuestas en *El rostre, l'instant i el lloc. Joana Biarnés, fotografies [1960s-1970s]* y catalogadas en su respectivo catálogo. Por otro lado, las que aparecen con un pie de foto correcto, reproducen los datos aportados en la exposición de Terrassa —que son fruto de este trabajo de investigación— sin que se haga mención alguna sobre la autoría de los créditos a final del libro. El texto a modo de prólogo presenta también descuidos e imprecisiones en la datación y en la construcción del relato historiográfico. Por ejemplo, sitúa el reportaje de «El Príncipe y La Cenicienta» —que supone la llegada de Juana Biarnés a diario *Pueblo*— en 1962 cuando en realidad se publicó el 13 de octubre de 1963. Asimismo, sitúa su comienzo como reportera gráfica en *ABC* y *Blanco y Negro* en 1973 cuando hay constancia, desde antes del verano de 1972, de reportajes firmados por Biarnés⁵ y Natalia Figueroa en ambas publicaciones.

En relación a otros asuntos en curso, a finales de mayo de 2015 la Red Itiner de la Comunidad de Madrid fallará a favor de un proyecto curatorial presentado conjuntamente con la Dra. Carabias centrado en la faceta de Biarnés como fotógrafa de moda. Aunque la idea del proyecto se compartió con la propia fotógrafa durante el mes de agosto de 2014 —de hecho algunas fotografías que no formaron parte de la selección final del proyecto para la Sala Muncunill se reservaron para presentarse en el nuevo proyecto curatorial— el devenir del relato sobre Biarnés en el verano de 2015 impedía la puesta en marcha de cualquier exposición en Madrid al margen del mencionado proyecto retrospectivo. Al menos así nos fue comunicado por la propia Biarnés en Madrid en una reunión convocada al efecto a fecha de 5 de junio de 2015. A finales de ese mismo año, el 26 de noviembre de 2015 se inauguraría en el *Museu del Disseny* de Barcelona la exposición colectiva *Distinción. Un siglo de fotografía de moda* comisariada por Juan Naranjo y en la que se incluye una fotografía de Biarnés. En una dinámica similar, en la edición del festival fotográfico Revela-T 2015 celebrado entre el 19, 20 y 21 de junio en Vilassar de Dalt (Barcelona), se programó en la *Sala de l'Estrella*, y dentro del conjunto de cincuenta microexposiciones del certamen, la muestra *Joana Biarnés: The Beatles, 1965* dedicada al reportaje realizado por Biarnés durante la primera visita de la banda británica a Madrid y Barcelona.⁶

Mientras tanto, la figura de Biarnés, cuyo propio proceso de proyección internacional ya se había iniciado con un viaje a *Paris-Photo 2014* junto a la productora REC videoproductions, fue cobrando progresivamente una mayor presencia mediática en medios nacionales gracias las notas de prensa de las exposiciones mencionadas y a las entrevistas realizadas al efecto tanto en prensa como en radio y televisión. Un proceso que llegaría a culminar en otoño de 2015⁷ primero, con los rumores sobre su posible candidatura al Premio Nacional de Fotografía 2015. Y segundo, con el estreno y promoción del documental ya bajo su título definitivo: *Joana Biarnés, una entre tots* (Moreno, Ò. y Rovira, J., 2015). Uno de los momentos más importantes en este sentido será el acto de presentación de la cinta en el X Festival Internacional de Cine de Reus - Memorigame 2015, celebrado el 4 de noviembre de 2015, donde la propia Biarnés y el equipo de la película participarán en el acto inaugural en el Teatro Bartrina alzándose con el *Premi Ciutat de Reus* a la mejor película de la sección oficial.⁸

Desde ese momento, los actos de promoción de *Joana Biarnés, una entre tots* han ido sucediéndose en festivales como el XIX DocsBarcelona⁹, celebrado del 23 al 26 de mayo 2016, así como en actos institucionales como el llevado a cabo el 9 de marzo de 2016 en la Filmoteca Rafael Azcona de La Rioja con motivo de la entrega a Biarnés —por parte de la alcaldesa de Logroño, Concepción Gamarra— de la Insignia de Oro de los Informadores

Gráficos de Prensa y Televisión de La Rioja (AiG).¹⁰ En Madrid, la presentación tuvo lugar el 12 de abril de 2016 en la Sala Azcona en el marco “El documental del mes” organizado por la Cineteca de Matadero Madrid. Respecto a su difusión por televisión, fue estrenado el 10 de mayo de 2016 en TV3 estando, a cierre de este texto, programada su emisión en TVE para la primera semana del mes de junio.

En paralelo, el devenir de la exposición *El rostre, l'instant i el lloc. Joana Biarnés, fotografies [1960s-1970s]* traería importantes novedades que siguieron enriqueciendo, no solo la investigación en curso, sino las competencias para defender el objeto de estudio en el ámbito institucional y museístico. El 6 julio de 2015 el *Cap de l'Àrea de Difusió i Cooperació Artística* de la *Direcció General de Creació i Empreses Culturals del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya* nos informaba, a través de *Terrassa Arts Visuals*, que un comité formado por Alexandra Laudo, Anna Crosas, Blai Mesa y David Armengol había preseleccionado la exposición *El rostre, l'instant i el lloc. Joana Biarnés, fotografies [1960s-1970s]* para el *Programa d'Exposicions Itinerants 2016-2017* junto con otras siete propuestas expositivas más: *Fotollibres. Aquí i ara de la Fundació* organizada por *Foto Colectania*; *Disseny, art i societat*, de ACVic; *Papers adormits (L'arxiu obert de Pep Duran: 1978-2015)*, de Raiña Lupa; *Antoni Abad. Megafone.net/2004-2014*, del *Museu d'Art Contemporani de Barcelona*; *LOOP Discovery*, de LOOP y, finalmente, *Blanc sota negre y Trets enmig del concert* ambas del *Centre Arts Santa Mònica*.

El ser preseleccionados implicaría tener que acudir el día 14 de septiembre de 2015 al *Centre Arts Santa Mònica* a defender el proyecto ante el pleno de programadores del *Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya* de cara a poder participar en itinerancias por centros expositivos de toda Cataluña durante 2016-2017. Fruto de esta jornada de presentaciones, en donde fue realmente pedagógico poder observar la forma en que se articulan este tipo de concursos públicos, la exposición fue solicitada por el *Museu d'Art Jaume Morera* de Lleida donde se puso en marcha una adaptación de montaje al nuevo espacio expositivo. De esta forma, *El rostre, l'instant i el lloc. Joana Biarnés, fotografies [1960s-1970s]* se exhibió en Lleida del 10 de diciembre de 2015 al 20 de marzo de 2016 prorrogándose, finalmente, hasta el 28 del mismo mes. Una experiencia en la que he de agradecer la ayuda inestimable tanto de Jesus Navarro i Guitart, director del museo y de Oriol Bosch Bausà, coordinador de exposiciones y comunicación.

Todo un recorrido lleno de aprendizajes en donde, en esos primeros días de solitaria labor de archivo en hemeroteca, parecía difícil imaginar que esos pequeño datos que iba encontrando acabarían, tan pronto, formando parte de una cartela de un museo o del pie de foto de un catálogo de exposición. Este ha sido el origen y el contexto en el que se ha

desarrollado el presente trabajo de investigación doctoral. Un camino en el que solo tengo palabras de agradecimiento para todas las personas e instituciones que, de un modo u otro, han formado parte del mismo y me han brindado todo su apoyo y ánimo. Y de forma muy especial, para quien desde hace años ha tutorizado mis pasos. Una vez más, gracias.

II. ¿POR QUÉ JUANA BIARNÉS? PROBLEMÁTICAS EN TORNO A UN ARCHIVO OLVIDADO

¿Por qué una mujer reportera gráfica profesional? El punto de partida de esta pregunta se sitúa, en su origen primigenio, en la misma reflexión que ya hiciera en su día Virginia Woolf en *A room of One's Own* (1923), o más próxima en el tiempo Linda Nochlin en *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971). Tanto Woolf como Nochlin analizaron la situación y el estatus de la mujer en el arte en aras de poder articular una respuesta a la invisibilidad de la mujer en la historia del arte y la literatura. Cuestiones que, en lo que se refiere al ámbito español, han impulsado en las tres últimas décadas una reescritura de la historia que, como señalan historiadoras como Mary Nash (1984), Patricia Mayayo (2003 y 2015) o Mónica Carabias Álvaro (2012, 2014 y 2016) han contribuido a visibilizar a las mujeres en los estudios históricos.¹¹

En este sentido, y siendo consciente de la importancia de contribuir al relato historiográfico de los lugares tradicionalmente situados en los márgenes, la recuperación del corpus fotográfico de una mujer fotógrafa española, como es el caso Juana Biarnés, se presentaba como algo necesario y de interés académico. Más si cabe cuando en las clásicas historiografías realizadas al efecto¹² suele ser muy secundario el protagonismo de los fotógrafos españoles y más todavía el de las mujeres fotógrafas. Algo que se intensifica en el marco del franquismo, que ha sufrido un doble vacío historiográfico hasta bien entrada la primera década del siglo XXI.¹³

El objeto de estudio de esta tesis doctoral es, en este sentido, doble. Por un lado, aborda la biografía de Juana Biarnés y, por otro, su corpus de reportajes fotográficos publicados y firmados en el diario *Pueblo* en el periodo comprendido entre 1963 y 1972. Un marco temporal que contempla desde el primer reportaje que se publica en el diario al año en que ya se le pierde la pista en *Pueblo* a favor de una progresiva presencia de sus trabajos en el diario *ABC* y el semanal *Blanco y Negro*. Por tanto, el número total de ediciones de la cabecera en el marco cronológico a investigar, que toma una horquilla de seguridad que abre el estudio en 1961, ascendería a los tres mil números del diario *Pueblo* y a casi ciento veinte mil páginas de periódico. Debo añadir que, aunque este corpus de reportajes gráficos abarca de forma exhaustiva su etapa en *Pueblo*, para poder abordar el relato biográfico y profesional de Juana Biarnés hasta su llegada a este diario en 1963, se ha requerido una investigación paralela sobre su actividad profesional como fotógrafa en la prensa deportiva catalana así como en otras cabeceras de información generalista tanto en Barcelona como en Madrid. De este modo, aunque no forme parte del objeto de estudio de la tesis, de forma complementaria se ha realizado un rastreo pormenorizado de la cabecera *El Mundo Deportivo* de 1953 a 1963 así como la consulta de otras publicaciones

catalanas vinculadas al deporte como la revista *Club* y el semanario *Vida Deportiva*. Respecto a las cabeceras de información generalista, destacarán los semanarios *¿Por qué?* y *Dicen* así como las revistas *Ondas*, *Discóbolo* y *Semana*.

Hecha esta puntualización cabe señalar que este rastreo de reportajes firmados por Biarnés en diario *Pueblo* desde su primera colaboración en 1963 hasta el marzo de 1972, período en donde comienza a publicar para diario *ABC*, ha supuesto la construcción de un corpus de mil cuatrocientos setenta y un reportajes distintos. Una cifra que, al tener que chequear página a página más de diez años de ejemplares, puede verse afectada por un margen de error. Entre las causas, cabe citar la dificultad de localizar la firma de la fotografía cuando su nombre aparece en el cuerpo de texto de la crónica, y no en el pie de foto, o de que alguna fotografía aparezca sin firmar.

El resultado completo de este corpus de reportajes localizados en diario *Pueblo* se adjuntará en el Anexo. Cada reportaje aparece identificado con un número a modo referencia según orden de aparición junto a la fecha de publicación y su página. Asimismo, se presentan con una denominación a modo de título intentando ser lo más fieles posibles a la forma de enunciación —titular y subtitulares— de cada uno de ellos por el propio diario *Pueblo*.

Esta arqueología de archivo se ha visto enriquecida por el análisis de las hojas de contacto del conjunto de negativos conservados por la fotógrafa en un mueble archivador situado en el garaje de su casa y que generosamente la propia Biarnés puso a mi disposición para el desarrollo de mis investigaciones. Precariamente conservado, fragmentado, incompleto, falta de datación precisa, desordenado en el proceso de positivado y alterado el orden de referencia asignado por Biarnés en su origen, abordar una clasificación sistemática de este ingente corpus de negativos supone, sin duda alguna, todo un reto al que esta disertación pretende aportar, en su parcela, algo de luz para futuros trabajos al respecto.

Asociado a este gran repositorio de negativos, esta tesis doctoral también ha manejado, con el consentimiento de la propia autora, la fuente primaria más importante en el estudio de la obra de Biarnés. Se trata del único cuaderno de notas conservado por la fotógrafa en donde, de forma manuscrita, va numerando cada carrete de negativos adjuntando una breve descripción del tema o personaje fotografiado. La peculiaridad de este cuaderno de notas es que está realizado en un libro de contabilidad de caja y que abarca un periodo entre 1964 y 1972, lo que correspondería a casi la totalidad de marco temporal en donde es colaboradora de diario *Pueblo*. Con 2412 doce entradas, no todas ellas completas, incluye referencias de trabajos profesionales así como de acontecimientos

personales que afectan a la vida privada de Biarnés. No obstante, a pesar de la importancia de esta fuente primaria, adolece de imprecisiones a nivel datación, saltos temporales, errores de escritura —especialmente en nombres propios en otros idiomas— y de una descripción del contenido demasiado generalista, breve o escueta como para poder identificar las personas, lugares o acontecimientos fotografiados. En cualquier caso, y pese a su carácter fragmentario e incompleto para abordar el estudio de la producción fotográfica de Biarnés antes y después de su etapa en *Pueblo*, este cuaderno se ha convertido para la gestión de datos primarios una herramienta de trabajo fundamental durante el desarrollo de la investigación.

En este sentido, uno de los retos ha sido poder contrastar de forma objetiva los datos aportados por el cuaderno, las hojas de tiras de contacto correspondientes a los negativos conservados con lo realmente publicado en diario *Pueblo* y otras cabeceras en las que colaboraba durante los años cincuenta y sesenta. Una labor que ha requerido chequear de forma minuciosa dichos ejemplares para poder determinar de la manera más precisa y completa posible su corpus de reportajes fotográficos publicados en *Pueblo*.

Este ejercicio de búsqueda y rastreo ha demandado el trabajo en archivos como el de la Hemeroteca Municipal de Madrid, Hemeroteca de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, Biblioteca Nacional de España, Archivo General de la Administración, Filmoteca Española y gestor documental del Archivo de RTVE (Arca). Respecto a los archivos fotográficos y audiovisuales, especial protagonismo han adquirido el archivo de la Agencia EFE, el archivo NO-DO así como fondos filmicos que ha puesto a mi disposición el Departamento de Cooperación - Servicio de Visionados de la Filmoteca Española. En esta misma línea, ha sido clave la consulta del repositorio de documentos digitales de la Filmoteca de Catalunya, los archivos de fichas técnicas filmicas de repositorios digitales como *IMDb* así como el del *Arxiu de Revistes Catalanes Antiques* (ARCA) y las hemerotecas digitales cabeceras como *Mundo Deportivo* y diario *ABC*, *La Vanguardia* y revista *Destino*. Por último, mencionar la importancia del rastreo de fotografías de Biarnés, así como de números de revistas y diarios no disponibles en los archivos anteriormente mencionados, a través de tiendas de coleccionismo, coleccionistas particulares y salas de subastas especializadas en fotografía. Algo que ha derivado, igualmente, en la creación de un pequeño archivo personal de fotografías de Biarnés.

III. REPENSAR LA HISTORIA DESDE CONSTELACIONES FOTOGRÁFICAS. NOTAS PARA UNA APROXIMACIÓN METODOLÓGICA

No escapa del pasado el que olvida [...] Pues al no instruido le es tan difícil leer una imagen como cualquier jeroglífico. La gran ignorancia sobre las relaciones sociales [...] convierte las miles de fotografías publicadas en las revistas ilustradas en verdaderos jeroglíficos, indescifrables para el lector ignorante.

Ruth Berlau, prólogo al *ABC de la Guerra* de Bertolt Brecht, 1955.

* * *

El analfabeto del futuro no será un iletrado, sino el ignorante en materia fotográfica.

Moholy-Nagy, *La photographie dans la réclame*, 1927.

* * *

La decisión de mostrar por montaje, es decir por dislocaciones y recomposiciones de todo [...] será un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra que toma acta del desorden del mundo. Firmaría nuestra percepción del mundo tras los conflictos del siglo XX: se habría convertido en el método moderno por excelencia.

Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, 2007.

* * *

Empezó por hacer un escudo grande y pesado. Lo labró con arte por todas partes. Alrededor le adosó un triple reborde brillante y, a partir de éste, un tahalí de plata. Cinco eran las capas del escudo, en el que hacía sus obras de arte con ingeniosa inventiva. Allí cinceló la tierra; allí, el cielo; allí, el mar, el sol infatigable y la luna llena; allí, las constelaciones todas de que el cielo se corona: las Pléyades, las Híades y la fuerza de Orión; la Osa, a la que llaman Carro por otro nombre, gira sobre si misma y contempla a Orión. Sólo ella no tiene parte en los baños del océano.

Homero, *Iliada*, Canto XVIII, 478-608.

* * *

La estructura de la presente tesis doctoral se dispone en dos partes. En la primera de ellas se planteará una introducción en castellano y en inglés, la génesis, los aspectos metodológicos y los presupuestos teóricos de la misma. Al tiempo, incluirá un estado de la cuestión a propósito de la construcción historiográfica de Juana Biarnés así como una biografía de la fotorreportera. La segunda parte, se organiza en torno a ocho capítulos todos ellos concebidos a modo de constelaciones fotográficas. Espacios de *dysposición* mediante los cuales poder aproximarnos al estudio social de la España franquista, en especial la década de los sesenta y primeros años de los setenta, a través del reportaje fotoperiodístico de Juana Biarnés en *Pueblo*. Por último, se adjunta un Anexo en donde se aportan documentos relativos al historial profesional de Juana Biarnés, un anexo de imágenes fotográficas citadas en el texto del estado de la cuestión, identificados por “[FIG.A,nº]” y de la biografía, identificadas por “[FIG.B,nº]”; así como un directorio del corpus completo de reportajes publicados en el diario vespertino de 1963 a 1972. Respecto a los pies de foto se usarán nomenclaturas para identificar los archivos, siendo los más usados: AP (Archivo *Pueblo*); AJB (Archivo Juana Biarnés); A.ABC (Archivo *ABC*); A.EMD (Archivo de *El Mundo Deportivo*); A.FE (Archivo Filmoteca Española); AGA (Archivo General de la Administración); H.CCII (Hemeroteca Ciencias de la Información UCM); HMM (Hemeroteca Municipal de Madrid) y CP (Colección particular).

En cuanto a la identidad gráfica y maquetación de esta tesis doctoral, desde la elección tipográfica, las cajas de texto y el color utilizado, se pretenden establecer un diálogo con la identidad visual del propio diario *Pueblo*.

Respecto a la metodología articulada en esta tesis doctoral se propone llevar a cabo, al hilo de la estela marcada por la estela benjaminiana, una arqueología de archivo a través de la cual poder revisualizar, repensar y rescribir nuestra historia más reciente recuperando el corpus de imágenes fotográficas de Juana Biarnés publicadas en diario *Pueblo*.

Apreciado por algunos de los más importantes pensadores de su tiempo como Theodor Adorno o Bertolt Brecht, la recepción de la obra de Walter Benjamin [Berlín, 1892- Portbou, 1940] es, en la actualidad, un referente indispensable del pensamiento crítico —no sólo filosófico—, sino también político, histórico, artístico y literario. Benjamin se ha convertido en un intérprete privilegiado de las transformaciones más características de nuestra contemporaneidad: la mercantilización generalizada, las nuevas formas cognoscitivas, la crisis de la experiencia histórica tradicional o las propuestas estéticas en un contexto tecnológico avanzado.

En este sentido, la arqueología de archivo que aquí se propone pretende recuperar todo un conjunto de imágenes de la década de los sesenta y setenta que salen a la luz orbitando al margen de un *continuum* preciso. Como fragmentos de historia inconclusa, el archivo Biarnés se entenderá como un sistema y un relato de estructura *non finita*. Un sistema de imágenes que se entrelaza por múltiples entramados y prácticas discursivas que, estrato tras estrato, conforman una gran constelación de imágenes.

Relacionada con la teoría del conocimiento benjaminiana, la constelación que supone este corpus fotográfico atenderá a una reflexión sobre la memoria elaborada exclusivamente a través de la *dys-posición* —en la línea de trabajo elaborada por Bertolt Brecht (1938-1955)— de centenares de imágenes y textos de procedencia diversa y susceptibles de modificación por parte del investigador.

El punto de partida será el mismo que el del coleccionista. Coleccionista no entendido como el esteta exquisito a la búsqueda de lo sublime, sino más bien como el trapero, el *chiffonnier*¹⁴ al que se aludía en el poema de Baudelaire de *Las flores del mal* (1857). Como un espigador de la cultura que rastrea sus desechos, la labor arqueológica de archivo se ha centrado en recopilar las imágenes de prensa firmadas por Juana Biarnés en diario *Pueblo* así como en la recolección y compra de material diverso en anticuarios y comercios de coleccionismo: fotografías de reporteros gráficos catalanes de los años cincuenta, revistas, diarios de sucesos y prensa deportiva de la década de los cincuenta y sesenta.

Que “El museo [...] nos muestra la cultura en su fastuoso vestido de domingo, y sólo rara vez en su pobre vestido de diario” es algo que ya nos lo advertía también Benjamin (2009:106). El sistema de constelaciones que aquí se propone además de ser “un pobre vestido de diario” incurrirá en la doble marginalidad de ser, al tratarse de una mujer fotógrafa, aquel vestido que acaba al final del armario quedando invisible a la vista.

Para Benjamín (1989: 160-161), la memoria es el *medio* a través del cual se pueden desenterrar los secretos lejanos del pasado, de la tradición, rescatarlos de la oscuridad y revelarlos en el presente. Así, tanto a través de la idea de una excavación arqueológica como la del coleccionar, el pasado aparecerá como una topografía del recuerdo. Alejado de todo *continuum*, será desde el fragmento, la ruina y la fisura donde poder alcanzar un proceso cognoscitivo de nuestro pasado reciente.

La “encrucijada” donde el “hombre histórico” se encuentra implica, para Benjamin (1999), una nueva posición que le sitúa entre un pasado y un presente: en la dialéctica del tiempo histórico de los fragmentos y no en el *continuum* temporal de una totalidad. De esta forma, los fragmentos del pasado aproximados a través de la actividad arqueológica o destructiva propondrán nuevos modos de pensar la historia.

Como hombre que cava, Benjamin rastreó incansablemente la *Bibliothèque Nationale de France* como un auténtico trapero de citas para conformar, la que sería la síntesis sus preocupaciones metodológicas: la inacabada *Obra de los pasajes*, donde los propios textos se utilizan como materiales opacos cuyo sentido surge de su combinatoria.

Este acto de rastreo en hemeroteca, que tiene tanto de trapeo y espigador como de arqueólogo de archivo —en el sentido que le dará Foucault, para quien el valor de la práctica arqueológica será la especificación y descripción de lo que hasta ahora se había mantenido excluido, oculto, ignorado o indigno de la visibilidad histórica— será lo que determinará una de las características fundamentales de estas constelaciones fotográficas.

Aunque en ocasiones se hará uso de la fotografía original o de las hojas de contactos del reportaje completo siempre se hará en términos de *dys-posición*. Lo determinante de este enfoque es la propia reproducción mecánica de la fotografía y su multiplicación en serie en un medio de comunicación de masas tal como advertía Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936). Bajo esta perspectiva, la fotografía reproducida en el propio diario se concebirá, por tanto, como un original en sí mismo al escapar de la concepción primigenia de la fotografía que la hizo. El proceso de reproducción mecánica implica una serie de modificaciones sobre la fotografía original, desde el encuadre hasta el contraste, que hace que la fotografía reproducida en el medio de comunicación se convierta en un nuevo original.

Dado que “dys-poner las cosas es una manera de poder comprenderlas dialécticamente” (Didi-Hubermann, 2008:104), no será el conjunto total de las fotografías que conformaban el reportaje, sino las seleccionadas por *Pueblo*, recortadas, reencuadradas, modificadas en su calidad técnica y, por último, recontextualizadas por el texto, titulares, pie de foto así como su ubicación dentro del periódico lo que conforme el estatus epigramático de las fotografías de Biarnés y del sistema de *dys-posición* de imágenes de cada constelación fotográfica propuesta.

Asimismo, y como forma consustancial a la recolección del fragmento y de la ruina, la configuración de las constelaciones que se pretenden conformar no podrán tomar la absoluta totalidad del archivo fotográfico recuperado. Se hará una selección de los reportajes más significativos para, en torno a ellos, establecer sistemas que articulen el discurso no de forma cerrada y excluyente, sino abierta y permeable al resto de constelaciones y reportajes satélites.

Tal y como señala Didi-Huberman (2008: 78-81), para Bertolt Brecht el arte de la historización sería un arte que rompe la continuidad de las narraciones y extrae de

ellas diferencias. Será, al componer esas diferencias juntas cuando se restituye el valor esencialmente crítico de toda historicidad. En este sentido, el efecto distanciamiento será un elemento clave en el proceso. Para Brecht *distanciar* es saber manipular el material visual y narrativo como un montaje de citas que hacen referencia a la historia real, como muestra la “mesa de montaje” que fue su *Diario de trabajo* (1938-1955). El distanciamiento posibilita crear intervalos allí donde solo se ve unidad. El montaje crea adjunciones nuevas entre órdenes de realidad pensados espontáneamente como diferentes, desarticulando nuestra percepción habitual de las relaciones entre las cosas o las situaciones.

Las imágenes, como superficies privilegiadas de inscripción de complejos procesos memoriales, conformarán una constelación que actuarán como instrumento para poder leer el tiempo. Esto es, poder leer imágenes para que el tiempo tenga una oportunidad de ser descifrado de nuevo (Didi-Huberman, 2008: 43).

Si “la verdad es concreta. Es decir, singular, parcial, incompleta, pasajera como una estrella fugaz” (Berlau, 1955) el lector de cada constelación de estrellas —fugaces— tendrá en estos pequeños destellos de flash, trocitos de verdad dispersos aquí y allá en la *dys-posición* de las imágenes, los textos, los pies de foto... De esta forma, el lector, más que espectador, se convertirá en un *expectador* —en su calidad de sujeto expectante— de una utilización literaria de la fotografía en aras de una *historia otra* de todas y cada una de las micro-historias que laten en cada uno de los reportajes fotográficos de Juana Biarnés.

Porque está atravesada por la memoria y ser ella misma vehículo de memoria, la imagen fotográfica admite aquí, por el truncamiento suplementario del epigrama que subraya su antigüedad virtual, una función épica, alegórica y lírica, como trasgrediendo su naturaleza inmediata de documento de la historia. Se podría decir que la complejidad y la plasticidad temporales del médium fotográfico —mucho más allá, por tanto, del famoso “ha sido” barthesiano— se revelan constitucionalmente aptas para este tipo de atravesamientos o transparentamientos de la memoria de la historia. De ahí esta posibilidad de lirismo documental inherente a las utilidades literarias más notorias de la fotografía. (Didi-Huberman, 2008: 208-209)

El análisis crítico de esta gran sistema de constelaciones se basará en la yuxtaposición dialéctica de materiales de diversa índole indagando en esta posibilidad literaria que apunta Didi-Hubermann. Siendo consciente, no obstante, de los sesgos que puedan desprenderse de este planteamiento al tratarse de una modesta aproximación cartográfica para *dys-poner* textos verbovisuales. Teniendo en cuenta estas aspectos, se tratará de llegar a dibujar

constelaciones de sentido, un conjunto de retículas de conexiones significativas entre elementos aparentemente independientes y distantes, ya sea en el tiempo o en el espacio, de los distintos reportajes publicados en el diario.

Una exploración transversal que concilie la mirada sociosemiótica con el análisis de los procesos culturales para abordar el texto visual haciendo uso de una metodología de investigación cualitativa atendiendo a Van Dijk (1993) en el estudio interdisciplinario de las noticias y el discurso, a Mitchel (1994) y su «giro de la imagen» —*pictorial turn*— producido en el seno de lo que Abril (2008) ha denominado «cultura verbovisual».

A partir del supuesto de que la visualidad y las operaciones visuales están culturalmente construidas, la revisión historiográfica que se propone de la obra de Biarnés queda, al tiempo, atravesada en su construcción como relato por la revalorización que plantea Sánchez Vigil (2001), Burke (2005), Cadava (2006) o Collingwood-Selby (2010) del uso la imagen fotográfica como documento histórico atendido, aquí, tanto al uso y usos del hecho fotográfico como a su valor heurístico, de producción de conocimiento.

De esta manera, las observaciones que van engarzando esta gran red de fotorreportajes —tomadas ya como imágenes mediáticas desde el mismo momento que reproducidas en diario *Pueblo*— estarán, inevitablemente, cargadas y pretextualizadas por los presupuestos de una cultura visual, de un imaginario compartido y de un modo histórico de mirar: el de la propia fotografía, el del diario *Pueblo* y de la sociedad española de los años sesenta y setenta. Y es que, más allá de que quien lee a través de los ojos es un yo, “también lo es la instancia impersonal o transpersonal de un «se» (se lee) determinado por pautas aprióricas, normativas, a menudo ideológicas, de atención, selección y acotación de la realidad visible de que se trate” (Abril, 2008:13).

Esta rearticulación verbal de la experiencia visual, gran éfrasis homérica en donde las constelaciones descritas en el escudo de Aquiles aquí se vislumbran bajo la luz del flash y los tubos catódicos, será la que se intente abordar desde una posición micro y macro sociológica y desde la pluri y transdisciplinaridad que requiere una investigación de historia de las mentalidades, de la vida cotidiana y del uso y los usos de la fotografía.

En este sentido, ya Hamburger (1986:40) hablaba de “cesura” a esta suerte de discontinuidad que impide al historiador “unificar totalmente los resultados que obtiene sobre el mismo objeto, en escalas y métodos diferentes”. Reconocidas esas cesuras, y desplazándonos hacia espacios de enunciación esencialmente cualitativos, esta propuesta intenta interconectar las posibilidades metodológicas que ofrecen las humanidades y las ciencias sociales a la hora de plantear este ejercicio de rescritura desde el hecho fotoperiodístico aun cuando la exposición vislumbre en ocasiones un tono ensayístico e incluso rapsódico.

La mirada sociosemiótica que plantea el análisis visual de estas constelaciones no apunta tanto a saber qué significan los textos visuales sino en investigar los modos y los medios por los que llegamos a atribuirles tales significados. Esta exploración de los procesos de sentido en que intervienen será fundamental para establecer una dinámica interpretativa en la que, tomando como punto de partida la semiosis ilimitada de Pierce, “los textos visuales han de verse también como formas fluyentes, dinámicas, nunca plenamente determinadas, en redes textuales movedizas en el tiempo de la historia y en los espacios de la cultura” (Abril, 2008:19).

Por tanto, y siguiendo la metodología visual crítica que propone Rose (2001), estas constelaciones se abordarán desde de una estrategia orientada a analizar prácticas textuales verbovisuales en términos de su significación cultural, de las prácticas sociales que las articulan, de las relaciones de poder que las conforman así como de las ideologías que las legitiman, cuestionan y que son expresión, en términos de Jameson (1998) de su “inconsciente político”.

La función indicial —en términos peircinaos— del documento fotográfico habrá de ser considerada, al tiempo, como parte de una cultura mediática en pleno desarrollo y como engranaje de una experiencia visual ampliada —en cierto modo sinestésica— del ecosistema mediático del entretenimiento propio de la cultura española de los sesenta y, en especial, del que promovía diario *Pueblo* desde sus páginas.

Como un gran collage expandido —a la manera del poema de Mallarmé *Un golpe de dados jamás abolirá el azar* (1897)— las imágenes de Juana Biarnés se irán *dys-poniendo* dialécticamente como un proceso situado de enunciación, interpretación y acción reflexiva. Una práctica sociodiscursiva, multiacentuada y nunca definitivamente fijada, que permitirá generar, tanto en sentido sincrónico como diacrónico, nuevos procesos de lectura y pensamiento sobre nuestra propia historia reciente. Una perspectiva que entenderá la fotografía de prensa como un índice factorial —en tanto que la práctica del reportero forma parte de una red de relaciones con otras prácticas no solo textuales— siempre interceptado por un afuera.

En el pensamiento de Bajtin (1970:242) el texto no se concibe como una entidad estable sino como un proceso, un devenir de solapamientos, hibridaciones y ósmosis entre fragmentos textuales previos, lenguajes y perspectivas sociosemióticas, de tal modo que la problemática intertextual y la intratextual viene en gran medida a superponerse. La voz del autor o autora —ya hablemos de reportera gráfica o del que genera relato historiográfico, no será, por tanto, única, indivisa, sino más bien el lugar de encuentro entre voces en cuya pluralidad el texto se abre inexcusablemente a la relación con otros textos (Abril, 2008:82).

Esto lleva a asumir la elaboración de estas constelaciones desde el llamamiento de Krakauer (1953) por descubrir lo oculto en el texto investigando su propia exégesis y el actual enfoque exoinmanentista de Abril. Un exoinmanentismo crítico bajo el que “las prácticas sociales y, por ende discursivas, representan a la vez un ‘interior’ y un ‘exterior’ del texto” que impiden “agotar las posibilidades de expresarlo en su (ni como una) totalidad” (2008:97).

Por último, señalar que en ocasiones las constelaciones parecerán *dys-ponerse* a modo de fábula o trama narrativa para recorrer, desde su propia esencia fragmentaria, la gran estructura del imaginario mediático franquista de los años sesenta y setenta. Así, tanto los acontecimientos fotografiados como los personajes retratados por Biarnés para el diario *Pueblo* entrarán en escena como los *dramatis personae*. Personajes dispuestos a la identificación con el espectador susceptibles de configurar el repertorio de arquetipos y roles míticos de una nueva juventud y de la cultura del desarrollismo y aperturismo franquista.

¹ Juana Biarnés me confirmaba personalmente su intención de paralizar el proyecto del libro de recetas y de rescindir el acuerdo de colaboración con Momentum Editors que había iniciado en 2012.

² El papel de Rovira en la puesta en escena institucional catalana de la artista será fundamental ya que, tal y como él mismo me ha reconocido en varias entrevistas, gracias a su mediación en el *Institut Català de les Dones* impulsó la candidatura de Biarnés para la *Creu de Saint Jordi* que recibió, de manos de Artur Mas, el 21 de abril de 2014.

³ En líneas generales, lo que se ponía sobre la mesa era la forma de articular un relato de invisibilidad en relación a la exposición de Terrassa de cara a no agotar sus posibilidades mediáticas para una posible próxima exposición retrospectiva en una sala como la del *Palau de la Virreina* o en el *Palau Robert* en Barcelona y, en su caso, encontrar apoyo de un espacio marco como el de PhotoEspaña. Asimismo, y como comienzo de este camino donde todo estaba todavía por definir y falta de financiación, la editorial La Fábrica estaba estudiando la posibilidad de editar un PhotoBolsillo dedicado a Juana Biarnés. Por su parte, desde el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Barcelona también se veía con interés estudiar la viabilidad de una edición al respecto.

⁴ Susana Medina se convertirá desde ese mismo momento en un apoyo fundamental en aras reivindicar el trabajo realizado desde la Universidad Complutense. Será una voz siempre dispuesta a defender el valor de lo historiográfico por encima de cualquier otro interés y del trabajo y esfuerzo que supone el simple hecho de datar una fotografía.

⁵ Biarnés, J. (31 de mayo de 1972). En el tajo y con encajes, *ABC* (Madrid), p.131

⁶ Mínguez, P. (2015). *Revelar-T 2015*, p.6. Recuperado de http://revela-t.cat/2015/file/2015/docs/Revelat15_cataleg_es.pdf

⁷ Una edición en el que el jurado estuvo compuesto por Miguel Ángel Recio Crespo, Isabel Argerich Fernández, José María García Conesa, Menene Gras Balaguer, José Luis López Linares, Lorena Martínez de Corral, Francisco Zurian Hernández e Isabel Quintana Jiménez.

⁸ Memorimage. (12 de noviembre de 2015). Joana Biarnés, una entre tots, gran triunfadora de Memorimage 2015 [recurso online]. Recuperado de <http://www.memorimagefestival.org/es/>

⁹ DocsBarcelona (30 de marzo de 2016). Joana Biarnés, una entre tots [recurso online]. Recuperado de <http://www.docsbarcelona.com/doc/joana-biarnes-una-entre-tots/>

¹⁰ AiG. (14 de marzo de 2016). La AiG concede a Joana Biarnés la Insignia de Oro. Recuperado de <http://www.aigrioja.com/>

¹¹ Fundamentalmente, la idea que gravita sobre estos planteamientos podría dirimirse sintéticamente en tres aspectos. En primer lugar, no ha habido grandes artistas mujeres porque la historia del arte la han escrito hombres que han excluido a mujer en su relato historiográfico. Hombres, fundamentalmente, occidentales, de origen caucásico, de posición económica y social elevada, de espiritualidad judeo-cristiana y con una visión androcentrista, heteronormativa y basada en la supremacía del hombre blanco y en la inferioridad intelectual de la mujer. En segundo lugar, porque la determinación de lo que era arte y no lo era (lo que era artesanía o, simplemente, labores domésticas) históricamente siempre se ha regido por criterios masculinos. Y, por último, porque el papel que había desempeñado la mujer en la sociedad, su ámbito de actuación y sus obligaciones no le habían permitido ni los medios, ni el tiempo, ni el espacio, ni la formación necesaria para desarrollar una vocación artística.

¹² Los estudios más destacados realizados en la segunda mitad del siglo XX poco se han preocupado por investigar la historia, y las historias, de la fotografía en nuestro país. De hecho, en los estudios internacionales como los de Newhall (1937), Lécuyer (1945) o Helmut y Alison Gernsheim (1955), prácticamente no mencionaban a ningún fotógrafo español. Asimismo, más allá de las páginas que el propio Newhall reserva a la fotografía documental y al fotoperiodismo y las que dedicará en su estudio Noemi Rosenblum (1984), el fotoperiodismo español no se abordará con mayor interés quedando invisible en los grandes discursos historiográficos internacionales como el de Lemagny (1988), Frizot (2001) o el de Oliver Lugon (2010). Para una referencia completa de estos estudios ver bibliografía adjunta.

13 Estudios como *A history of women photographers* (1984) de Naomi Rosenblum o *Against the Odds: Women Pioneers in the First Hundred Years of Photography*, (2002) del fotógrafo Martin W. Sandler, marcarán una tendencia internacional en la historia e historias de la fotografía y en la historia de mujeres. Algo que España tendrá su eco en experiencias como la de Jose María Parreño (2005), Mary Nash y Colita (2005) o, más recientemente, las líneas de investigación de María de los Santos García Felguera o Mónica Carabias Álvaro. Un marco que ha hecho posible que cada vez sean más los estudios e iniciativas como las que promueven Mujeres en las Artes Visuales, como son la exposición *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España* (2012) comisariada por Oliva María Rubio e Isabel Tejeda o la publicación *Mujeres en el sistema del arte en España* (2012). Y que tendrá sucesivas ediciones en 2013 y 2014 reconfigurándose en 2016 como bienal. Como ejemplo de iniciativas para visibilizar la fotografía de mujeres, cabe citar también la exposición comisariada por Bárbara Rose en 2014 por título *Mujeres fotógrafas en la Colección del IVAM* y los trabajos impulsados desde el ámbito universitario por el grupo GECA (Género, Estética y Cultura Audiovisual) de la UCM y el grupo *Genio y Figura* (GYF) vinculado a Proyectos de I+D+I realizados por la Universidad Carlos III de Madrid. Pese a estas sinergias para fomentar la visibilidad de las mujeres fotógrafas, en obras más recientes como el *Diccionario de fotógrafos españoles del siglo XIX al siglo XXI*, editado por La Fábrica en 2013, dominará la presencia de hombres fotógrafos y carecerá, como dato a señalar, de una entrada para Juana Biarnés.

14 “A menudo y a luz roja del farolillo cuya llama y cristal azota y golpea el viento en pleno barrio arrabalero, laberinto de fango donde hierven los hombres en fermentos tormentosos, suele pasar un trapero. La cabeza gacha, tropezando y chocando en los muros lo mismo que un poeta, no se preocupa de los soplones, súbditos suyos son, y alivia el corazón con proyectos grandiosos...” Traducción libre del poema «Le Vin de chiffonniers» de *Les Fleurs du mal*, editado por primera vez en París en 1857. Para una edición bilingüe del poema original de Baudelaire ver López Castellón, E. (2003). *Charles Baudelaire, Obra poética completa*. Madrid: Akal, p.236-239.

JUANA BIARNÉS: ARQUEOLOGÍA DE UNA CONSTRUCCIÓN HISTORIOGRÁFICA

Dentro del desajuste general que en la tradición historiográfica española ha protagonizado la fotografía respecto a otras disciplinas, la presencia de mujeres fotógrafas —y más aún de mujeres fotoperiodistas— se ha visto desplazada a un peligroso margen dentro de nuestros propios relatos historiográficos. No será hasta los albores de la década de los ochenta cuando comience a despertarse un interés cada vez más creciente, en distintos ámbitos e instituciones, por la fotografía como vehículo de conocimiento de nuestro pasado y tradición fotográfica. Pese a todo, habrá que esperar hasta la década de los noventa cuando la presencia de las mujeres fotógrafas empiece a tomar una visibilidad, si bien insuficiente, sí más destacada.

Como mero ejemplo de los trabajos expositivos realizados a tal efecto, cabe citar la exposición llevada a cabo en 1994 por M-L. Souguez y R. Olivares por título *Mujeres: 10 fotografías, 50 retratos*.¹ Una muestra y un catálogo que supone un importante esfuerzo de comenzar a generar relato que ofrezca visiones al margen de una historiografía dominada por la exclusiva presencia de los hombres. Destacable en la primera mitad de la década del dos mil, será la exposición comisariada por José María Parreño para el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia en 2005: *Miradas de Mujer. 20 fotografías españolas*. Aquí, si bien hace un recorrido por las principales mujeres fotógrafas españolas del siglo XX no contemplará a Juana Biarnés. La selección de Parreño incluirá a las siguientes fotógrafas: Sandra Balsells, Marga Clark, Hannah Collins, Carmela García, Cristina García Roderó, María José Gómez Redondo, Susy Gómez, Marisa González, Ana Müller, Isabel Muñoz, Ouka Leele, Pilar Pequeño, Ana Prada, Ixone Sábada, Marta Sentís, Mireia Sentís, Montserrat Soto, Eulàlia Valldosera y Mayte Vieta. El catálogo, que incluye al final una interesante selección de textos y entrevistas a propósito de las fotógrafas protagonistas de la exposición, especifica los criterios de selección de la siguiente forma:

En esta exposición se ha pretendido ofrecer una panorámica de la fotografía realizada en España por mujeres. Inevitablemente hemos tenido que realizar una selección reducida a veinte nombres, dejando en el camino algunas propuestas tan interesantes como las elegidas. Se trataba de recoger al menos un ejemplo de las distintas tendencias que conviven en la actualidad, en un marco temporal que abarca a fotógrafas nacidas desde la década de 1940 a la de 1970.

De este modo, incluso en la hipotética situación de contar con Biarnés como ejemplo de una de las pioneras del reporterismo gráfico español, hubiera quedado igualmente excluida al haber nacido en 1935, fuera del marco temporal marcado por el comisario de la exposición.

Al igual que en los casos anteriores, tampoco su nombre aparecerá en la exposición celebrada en el año 2000 en el Museo Nacional de Arte de Cataluña bajo el título *Introducció a la història de la fotografia a Catalunya*. Tampoco en el catálogo² al efecto aparecerá referenciada. Una invisibilidad a destacar teniendo en cuenta el papel tan relevante que tendrá Juana Biarnés en la fotoperiodismo deportivo en la década de los cincuenta y principios de los sesenta, como se verá más adelante en la biografía que se aporta en esta tesis doctoral.

Respecto a las revisiones historiográficas, aunque desde mediados de los setenta se empieza ya a redimir el vacío explícito de las mujeres fotógrafas, como se manifiesta en historiografías como la de Fernando Díaz-Plaja (1975), Juana Biarnés no disfrutará de esta suerte en los nuevos estudios realizados. Su invisibilidad volverá a reiterarse en las distintas historias de la fotografía que aborda Publio López Mondejar al filo del año 2000. Ausencia que, en especial, se hará más evidente todavía en su *Fotografía y sociedad en la España de Franco: fuentes de la memoria III* (1999). Ni siquiera en una historiografía coordinada mayoritariamente por mujeres, como la *Historia General de la Fotografía de Marie-Loup Sougez* (2007), la presencia femenina será destacable en el breve repaso que se lleva a cabo en lo referente a la fotografía en España.

En este contexto de invisibilidad que actúa como marco general, la primera referencia historiográfica sobre Juana Biarnés se encuentra en el *Catálogo de Periodistas Españoles del siglo XX* publicado por Antonio López de Zuazo Algar en 1981. Obra en la que López de Zuazo no mencionará al fotógrafo Juan Biarnés, padre y mentor de Juana, que trabajó de forma considerable durante la década de los cincuenta y sesenta en la prensa deportiva catalana, en especial en *El Mundo Deportivo*. No obstante, sobre su hija la entrada del catálogo señalará lo siguiente:

Biarnés Florensa, Juana (Tarrasa, Barcelona, 1935). EOP 1956. ROP 4203. Fotógrafo de *El Mundo Deportivo* y *Vida Deportiva*, 1960-64, reportera de la revista *Bella*, 1962-1964; redactora gráfica de *Pueblo*, 1963-72; *María*, 1972, y directora de la agencia *Sincro-Press*, 1973. (p.77)

El propio López de Zuazo actualizará en 1988 este catálogo de periodistas modificando algunos de los datos aportados sobre Juana Biarnés en la anterior edición. En concreto, a lo que se refiere a su trayectoria en agencias de prensa y a la actividad profesional que desarrollará tras retirarse de la fotografía de reportaje a mediados de los ochenta:

Biarnés Florensa, Juana (Tarrasa, Barcelona, 1935). EOP 1956. ROP 4203. Fotógrafa de *El mundo Deportivo*, 1960-64 y *Vida Deportiva* 1961-64. Reportera de la revista *Bella*, 1962-1964; redactora gráfica de *Pueblo*, 1963-72; *María*, 1972. Directora de la agencia *Sincro-Press*, 1973-79. Colaboradora de *Diez Minutos*, 1976-80 y *Hola* 1980-81. Propietaria de un restaurante en Ibiza, 1984. (p.209)

A pesar del gran valor historiográfico de los datos aportados por esta entrada, y a la vista de los datos obtenidos en la investigación de archivo, es necesario adelantar al menos siete años su período como fotoperiodista en prensa deportiva. Así, y pese a que López Zuazo establece en 1960 el comienzo de su colaboración con *El Mundo Deportivo*, el 5 de enero de 1953 ya se publican en dicho diario unas fotografías de un partido de Hockey celebrado en Terrasa con motivo del Torneo Internacional del Real Turó firmadas por “Biarnés, hija”. Un mes después, aparecerá en la misma portada del diario otra fotografía con la misma rúbrica de un partido de hockey infantil.

Dos años después de la edición revisada de López Zuazo, se organizará en Barcelona la exposición *Història del fotoperiodisme a Catalunya 1885-1976*.³ Una iniciativa en la que los Biarnés, tanto padre como hija, quedarán al margen del discurso curatorial obviando el papel tan destacado que tuvieron en el fotoperiodismo deportivo catalán durante el franquismo.⁴

En 2004 sucederá un hecho relevante en lo que respecta al relato sobre la propia Biarnés. Tras retirarse de la fotografía y abrir en 1984 un restaurante en Ibiza, Cana Joana, se pondrá en funcionamiento su página web incluyendo en la misma lo que será, bajo el título “De la prensa a los fogones” una de las primera semblanzas sobre Biarnés elaborada por el matrimonio Biarnés-Bamberger:

Resulta difícil resumir la intensa carrera periodística de Joana que trabajó en todos los campos de la Prensa como *foto reporter* y siendo la primera mujer en España en ejercer tal especialización. Después de estudiar periodismo en Barcelona, Joana empieza en la prensa diaria deportiva para, poco tiempo después, ser contratada, en Madrid, por el principal periódico de la tarde, el desaparecido “Diario Pueblo”. Sus fotos, siempre incisivas, merecen muchísimas veces la portada del periódico. Corren los años 60. Prosigue su carrera como fotógrafa personal del cantante Raphael recorriendo varias veces el globo. Años más tarde se dedica al mundo de la moda, del cine, de los semanarios de entretenimiento como “Hola”, y también de la publicidad. Una vez concluidas estas apasionantes, trepidantes aventuras, dirige una Agencia de Prensa “Cosmo Press” antes de crear una propia “Sincro Press”. En 1985 decide cambiar de rumbo y consagrarse a su segunda pasión: la cocina.

Así, un 7 de julio, en su casa de Ibiza, abre, temerosa pero ilusionada, el restaurante Cana Joana. Dos años más tarde, Jean Michel, su esposo e igualmente periodista (corresponsal de Paris Match y RTL así como colaborador de la Cadena SER) se une a ella en esta nueva singladura.

Un año después, saldrá a la luz *Emilio Romero. El gallo del franquismo* (2005) de Jesús María Amilibia (Bilbao, 1943), el que fuera también periodista de diario *Pueblo* y compañero de redacción de Biarnés. Amilibia, en el retrato coral que hace sobre la vida de Romero y del día a día de la cabecera que dirige, dedicará en su capítulo quinto un epígrafe completo para llevar a cabo una pequeña semblanza de “algunos de los memorables personajes con los que tropecé en *Pueblo*” (p.133-141). Entre los cuarenta y tres periodistas a los que les dedica unas palabras Juana Biarnés será una de las cinco mujeres, junto a Carmen Rigalt, Pilar Narvió, Julia Navarro y Rosa Villacastín, que serán objeto de una breve entrada:

Juana Biarnés, alta, desgarbada y lista, mucho más catalana que la Rigalt. Era reportera gráfica cuando en este país las mujeres no hacían esas cosas. Mujer muñidora y hábil. Quiso montar una agencia de prensa con un grupo de reporteros de *Pueblo* (yo estaba entre ellos) cuando aun las agencias no se llevaban. Estaba claro que su destino era hacerse rica, pero no lo consiguió con la cámara, sino con los puchereros. Tiene un gran restaurante en Ibiza. (Amilibia, 2005:137)

Será ese mismo año en que ve la luz el libro de Amilibia cuando se celebre la exposición *Fotògrafes pioneres a Catalunya*, programada del 29 de septiembre de 2005 al 28 de febrero de 2006 en el Palau Robert de Barcelona bajo el comisariado de la historiadora Mary Nash y la fotógrafa Colita. Por primera vez Juana Biarnés tendrá una presencia destacable al ser seleccionada como una de las doce fotografías catalanas que forman parte de la exposición y del relato de la fotografía de Cataluña: Anaïs Napoleón, Dolores Gil de Pardo, Carme Gotarde i Camps, Madronita Andreu, Montserrat Vidal i Barraquer, Rosa Szüca de Truñó, Carme García de Ferrando, Maria Serradel i Surada, Roser Oromí Dalmau, Roser Martínez Rochina, Montserrat Segarra y Joana Biarnés, cuyo nombre aparecerá ya en catalán.

La biografía que aportará este catálogo (Nash y Colita: 2005: 162, 197-198) ofrecerá, asimismo, un relato más amplio que la sintética reseña de la obra de López de Zuazo. La semblanza situará a Biarnés como la primera reportera gráfica de Catalunya, siendo ya más cautelosa que la que ofrece la propia Biarnés en su web en 2004 “como *foto reporter* fue la primera mujer en España en ejercer tal especialización”. No obstante, no aportará la fecha de su registro en el Libro de Reporteros Gráficos y ningún otro dato específico al

respecto. Asimismo, incurre en pequeñas erratas —a entender del proceso de edición— pero que pueden dar pie a confusiones. El texto señala que las primeras fotos que publica Biarnés será en el diario *El Mundo*. Hemos de suponer, claro está, que el texto debe referirse a *El Mundo Deportivo*. Asimismo y en relación a los reconocimientos conseguidos en su vida profesional se dirá: “No se presentaba a premios ni concursos. Pese a ello, ganó el premio *Pueblo* en 1970” (p.178). A este respecto, y a tenor de la investigación de archivo, se debe corregir la fecha situándola en diciembre de 1968, cuando recibe el premio *Popular 68* de manos del propio diario *Pueblo*.

Por último, el catálogo aporta, además de una pequeña selección de trabajos, tres fotografías en las que sale retratada la propia Juana Biarnés con un equipo de paracaídas. Dichas fotografías caben situarse en agosto de 1970 en el puerto de Banús (Marbella) en el contexto de un reportaje llevado a cabo junto a José Luis Navas sobre el doctor Martínez Bordiú practicando del ski aeronáutico (*Pueblo*, 20 agosto 1970:18).

Meses después del término de la exposición, en otoño de este mismo 2006, la figura de Biarnés cobrará un protagonismo inesperado al convertirse en la base para la construcción de un personaje en la serie de ficción *Cuéntame cómo pasó* producida por Ganga para La 1 de TVE. Una recreación de la vida de Biarnés que tendrá como consecuencia una querrela contra la productora a finales de 2007 (Sampedro, 20 diciembre 2007).

El debut de su personaje en la serie de televisión, interpretado por la actriz Cristina Alcázar (Elche, 1978), tendrá lugar en la octava temporada [FIG.A,1] Recreando lo que sería julio de 1974, aparecerá en la redacción de diario *Pueblo* —donde trabaja como redactor Toni Alcántara, uno de los protagonistas— una joven fotoreportera por nombre Juana (*Cuéntame cómo pasó* [T.8, Cap. 122], 5 octubre 2006). Aunque durante los capítulos sucesivos la relación entre ambos personajes será profesional, pronto los lazos afectivos se irán estrechando para convertirse en pareja sentimental durante la novena temporada [FIG.A,2]. Episodios en donde la trama se irá haciendo más compleja entrando en juego el padre de Juana, que en la serie es miembro de la Brigada Político-Social (BPS). Un hecho que levantará sospechas sobre el papel de Juana en el diario al ser considerada una confidente incluso por su propia pareja:

Juana: No tienes vergüenza Toni. ¿Cómo has podido pensar que soy una confidente? ¿Qué culpa tengo de que mi padre sea de la BPS? Uno no puede elegir a su padre. ¿Qué puedo hacer? Es mi padre, Toni. Le quiero pero me repugna todo lo que hace. Pero nunca, nunca en la vida le he contado nada. Por eso me fui de casa. Por no verle, porque le odio. Joder, lo siento. ¿Por qué me has hecho esto Toni? (*Cuéntame cómo pasó* [T.9, Cap. 142], 27 de septiembre de 2007)

Aunque el desajuste temporal es claro —Biarnés dejaría de colaborar con *Pueblo* en 1972— el hecho de que el personaje sea una fotorreportera y que comparta redacción con otros personajes como Raúl todo parece indicar que la compañera de Toni es Juana Biarnés. La serie, en temporadas anteriores, había presentado a una fotógrafa de prensa de *Pueblo* por nombre Mila, que será quien le consiga a Toni una entrevista en la cabecera (*Cuéntame cómo pasó* [T.6, Cap. 89], 25 de noviembre de 2004). Más allá de esto, si hubo una mujer importante en la redacción del periódico desde los años sesenta esa fue, sin duda, Juana Biarnés.

Durante ambas temporadas, la serie ofrecerá un relato historiográfico que no solo ficcionará la vida personal y profesional de Juana sino, también, la de sus propios padres. Algo significativo en el caso de Juan Biarnés, padre de la fotógrafa. Fotoperiodista de reconocido prestigio en la prensa deportiva catalana, Juan Biarnés nada tuvo que ver con la BPS ni con todo el círculo próximo que rodeaba al caudillo en Madrid. Asimismo, otros desplazamientos en este “relato otro” sobre la vida de Juana recaerán en cómo se reconstruye su vida afectiva. Casada desde 1970 con el también periodista Jean Michel Bamberger, nada tiene que ver su estado civil en 1974 con el que la serie adscribe al personaje de Juana en estas temporadas.

En cualquier caso, todo podría haber quedado reducido a un recurso de ficción si en la serie no se hubiera traspasado la frontera del nombre de pila a la hora de referirse al personaje. Una línea que será atravesada en la temporada novena, por ejemplo, durante el capítulo 145 por título *Todos acongojados, acongojados todos* y emitido el 18 de octubre de 2007. En el episodio en cuestión, Toni y Juana se disponen a cubrir la llegada de un grupo de escritores y actores franceses a Barajas para denunciar las ejecuciones de presos políticos que tiene previstas autorizar el dictador Franco. Tras aparecer la policía y detener a Toni, Juana acude a la redacción de *Pueblo* para informar de lo sucedido a Gallardo, el redactor jefe [FIG.A,3]. Al escuchar el testimonio de Juana, Gallardo intenta interceder haciendo unas gestiones por teléfono: “La policía ha detenido a uno de mis redactores. Estaba cubriendo la rueda de prensa de los franceses. Sí, estaba con Juana Biarnés, la fotógrafa”.

El hecho de que el personaje pase de ser simplemente Juana a convertirse, ya de forma explícita, en Juana Biarnés reconfigura el relato historiográfico de la fotógrafa al quedar distorsionado por una ficción que traspasa la recreación para adentrarse en una suerte de *historia otra* que llevan a la joven fotoperiodista a cubrir acontecimientos y visitar lugares en los que nunca estuvo presente, como la cobertura que en la serie da a “La Marcha Verde” en el Sahara (*Cuéntame cómo pasó* [T.9, Cap. 149], 15 noviembre 2007) [FIG.A,4]. Una historia especulativa en donde la performativización poética de actos

históricos singulares evidencian, de nuevo, la débil frontera que separa realidad y ficción en toda construcción histórica.

Este desplazamiento hacia una historia especulativa donde “la verdad” se vuelve irrelevante trabajando a favor de una estética de lo ficcional será lo que motive a Juana Biarnés a interponer una querrela con la productora de la serie en diciembre de 2007 considerando que no solo se estaba faltando a la verdad de los hechos sino que se estaba atentando como el honor y la memoria de su propio padre: “La real, la primera reportera gráfica de España, no pisó Portugal ni Marruecos y tuvo un padre amoroso, un fotógrafo de Terrassa que lo único que le dijo a su hija es que fuera donde quisiera pero nunca hiciese nada que le hiciera bajar la mirada”. (Sampedro, 20 de diciembre de 2007)

En el esclarecimiento de los hechos, —nótese además que en su crónica para *El Mundo* Sampedro habla de Biarnés como la primera reportera gráfica española—, las escasas crónicas periodísticas que se hacen eco de la noticia tampoco ayudan, en este sentido, a clarificar lo que plantea la serie desdibujando aún más lo histórico y lo ficcionado de todo este relato:

El hijo de los Alcántara se va de corresponsal de Pueblo a Portugal y allí conoce a Joana Biarnés, una fotógrafa desenfadada que vive un tórrido romance con el joven reportero. “Nunca fue mi novia y jamás nos acostamos juntos”, aclara Pla, el verdadero periodista, el que estuvo 22 meses destinado al país luso y envió 582 crónicas de la Revolución de las Flores”. De él no se utiliza el verdadero nombre, pero de ella sí. Aquí empieza a chirriar la historia. (Sampedro, 20 de diciembre de 2007)

A tenor de lo planteado por Joan Pla, compañero de Biarnés en *Pueblo*, parece quererse establecer una asimilación entre Pla el personaje de Toni Alcántara cuando la construcción del personaje de la serie, desde el episodio uno, se construye bajo un relato independiente a la vida de Pla y lo único que tienen en común es el hecho de cubrir la Revolución de los claveles y trabajar ambos en diario *Pueblo*. Más allá de esas consideraciones, la crónica sostiene que, en la visita a Portugal, Toni conoce a Biarnés con la que tiene un tórrido romance. En realidad, lo que plantea la serie (*Cuéntame cómo pasó* [T.8, Cap. 119], 14 de septiembre de 2006) es el encuentro de Toni con una fotógrafa portuguesa llamada Carmen interpretada por la actriz María de Mereidos [FIG.A,5]. En otro orden de cosas, hasta el episodio 122 el personaje de Toni no conocerá al personaje de Juana de forma directa y su relación, en el transcurso de toda la octava temporada, será estrictamente profesional.

En cualquier caso, y tras la polémica surgida en diciembre de 2007 con la verbalización del nombre Juana Biarnés en el transcurso del episodio 145, a partir de los siguientes capítulos el apellido del personaje de Juana volverá a una total invisibilidad para pasar a convertirse, en un giro historiográfico, en Andrade. Así queda claramente reflejado en la boda civil entre Toni y Juana en Gibraltar: “La ceremonia es en inglés. [...] I do solemnly declare that I know not of any lawfull impediment why Antonio Alcántara may not be joined in matrimony to Juana Andrade”. (*Cuéntame cómo pasó* [T.10, Cap. 171], 30 de octubre de 2008)

A pesar de la oportunidad que supuso la serie *Cuéntame cómo pasó* para iniciar una estrategia de visibilización sobre la vida y la producción fotográfica de Biarnés, habrá que esperar hasta 2011 para encontrar, por parte del proyecto capitaneado por Mavi Carrasco, Marta Corcoy y Montserrat Puig de la *Associació de Dones Periodistes de Catalunya* (ADPC) y por nombre *Periodistes en temps difícils*, una entrada sobre Joana Biarnés⁵ que, en esencia, supone un estado de la cuestión de todo lo aportado hasta la fecha legitimando cuestiones como las planteadas en 2007 sobre la serie de La 1 de TVE.

En 2012, con motivo de los actos celebrados en relación a los cincuenta años de la riada que azotó la ciudad de Terrassa y la comarca del Vallès, se organizarán tres exposiciones colectivas que llevan a cabo una revisión historiográfica de la producción fotográfica de Biarnés en relación a estas trágicas inundaciones.

La primera de ellas estará comisariada por Gemma Ramos, responsable también de la catalogación de las imágenes, y se celebrará en el Museu de Terrassa del 7 de junio de 2012 al 28 de febrero de 2013 bajo el título *La Riada del 62 a Terrassa. L'abans i el després de la ciutat*. Una muestra donde se expondrán por primera vez las imágenes más humanas de la catástrofe tomadas por Biarnés y que forman parte del Archivo Municipal del Ayuntamiento de Terrassa (AMAT). Una serie de fotografías que muestran a las familias damnificadas por las inundaciones refugiadas en un espacio habilitado para darles cobijo, mantas y alimentos en toda una muestra de solidaridad de los vecinos de Terrassa [FIG.A,6-10].

Lo que supone, sin duda, la mayor aportación de Ramos al respecto será la selección de fotos realizada por Biarnés en la barriada de barracas levantadas en la periferia de Terrassa conocidas como “El Barco de Juana” justo antes de su demolición en 1957 [FIG.A,11-13]. Unas fotografías de tinte documentalista firmadas en su reverso con la estampilla *Juanita Biarnés* y que serían publicadas en posteriormente la prensa local [FIG.A,14].

En segundo lugar, la Sala Muncunill de Terrassa acogerá del 7 de septiembre al 28 de octubre de 2012 una exposición colectiva sobre la cara más dura de las riadas a través de las imágenes de catorce profesionales de la fotografía. La muestra, comisariada por Cristóbal Castro y titulada *La riada del 62 i els seus fotògrafs. Moments de tristor i esperança*, incluirá los trabajos fotográficos de quienes documentaron las devastadoras lluvias torrenciales, sus consecuencias materiales y la intervención de los propios ciudadanos de Terrassa y de las instituciones políticas. Todo un dispositivo visual que documenta la tragedia de manos de prácticamente todo el colectivo de fotógrafos que operaban en la ciudad en los primeros años de la década de los sesenta: Jaume Altimira, Fernando Barrio, Jacinto Barrio, Antoni Boada, Eduard Bros, Manel Cortés, Carles Durán, Xavier Francino, Jaume Grandia, Antonio Hoyo, Valentí Marcet, Francesc Monné, Virgili Vera y, atendiendo a lo que aparece en la rúbrica de su sello, Juanita Biarnés.

En la semblanza que incluye el catálogo de la exposición, se afirma que Biarnés “va ser la primera reportera gráfica de España” y que “trabajó 20 años en el diario español *Pueblo*” (Castro, 2012: 126). Respecto al primer punto, Castro no aporta ninguna fuente primaria que lo corrobore. En relación a las dos décadas trabajando en diario *Pueblo*, el dato aportado por Castro es erróneo y habrá que acotarlo a una horquilla comprendida entre 1963 y 1972.

Por último, la exposición *La riada de 1962. Mai més*, comisariada por Jaume Valls i Vila en la Rambla d'Ègara y otros espacios públicos de Terrassa que se vieron afectados por las riadas en 1962, se programará de forma simultánea completando el contexto fotográfico en el que se activa el reportaje de Biarnés cincuenta años después.

De forma simultánea a lo acontecido en Terrassa, en Madrid sucederán varios acontecimientos que trabajarán a favor de visibilizar y construir el relato historiográfico de Biarnés. Por un lado, Enrique Cano llevará a cabo el proyecto curatorial *Fotógrafs. La voluntat de crear* para el Espacio Fundación Telefónica de Madrid que se inaugura el 30 de octubre de 2012. Exposición donde se reivindican las figuras clave del periodismo español del siglo XX y su fundamental contribución a la narración histórica de nuestro pasado reciente. Entre el conjunto de retratos destacados profesionales de la prensa se encontrará el de Biarnés. Un acto de visibilización que vendrá reforzado por la entrevista en la contraportada del diario *El País* (Vallespín, 28 de diciembre de 2012) y que tendrá, como cierre a este 2012, la presentación del que será el primer estudio monográfico en ámbito académico sobre Biarnés. Una investigación que aborda los primeros años de la fotógrafa en Madrid llevada a cabo por el autor de esta tesis doctoral bajo la tutela de la Dra. Carabias y que fue presentada en el mes de septiembre en el marco del máster

de Historia del Arte Contemporáneo y Cultura visual del MNCARS-UCM/UAM. Un trabajo que se puede entender como el punto de partida de este trabajo de investigación y que dará origen a las siguientes comunicaciones y publicaciones sobre Biarnés:

- García Ramos, F.J. (Abril, 2013). Joana Biarnés: corpus fotográfico para diario *Pueblo* (1963-1965). Una propuesta metodológica para la narración historiográfica desde el archivo y los usos de lo fotográfico. En A. Molina (Coordinador), *En Construcción*. Seminario llevado a cabo por el Depto. Historia y Teoría del Arte, Universidad Autónoma, Madrid.
- García Ramos, F.J. (Noviembre, 2014). Prácticas Archivísticas y fotografía de prensa durante el franquismo. Una aproximación al trabajo de archivo en diario *Pueblo*. En S. Diéguez (Directora), *La ciencia como objeto de la cámara II. El archivo y la sala de proyección*. Seminario llevado a cabo en la Semana de la Ciencia, Fac. Geografía e Historia, Universidad Complutense, Madrid.
- García Ramos, F.J. (Noviembre, 2014). Metodologías para el archivo. Un caso concreto: Joana Biarnés y diario *Pueblo*. En A.M. Arias (Coordinadora), *Seminario de Doctorado Historia del Arte III*. Seminario llevado a cabo por el Depto. Arte III, Fac. Geografía e Historia, Universidad Complutense, Madrid.
- Carabias, M. y García Ramos, F.J. (2014), Los ojos visibles de Juana Biarnés: Historia de un comienzo (1950-1963), *ASRI. Arte y Sociedad*, (7).
- García Ramos, F.J. (Enero, 2015). Repensar los archivos fotográficos desde la práctica curatorial y el diseño editorial: reflexiones sobre el primer catálogo de fotografías de Joana Biarnés. En F. García (Director), *I Seminario de Investigación sobre Fotografía y Diseño Editorial: De las Prácticas de Archivo al Fotolibro*. Seminario llevado a cabo en ESNE-Universidad Camilo José Cela, Madrid.
- García Ramos, F.J. (Abril, 2015). Los usos del archivo en la fotografía contemporánea. En M. Carabias (Directora), *Seminario de Fotografía: Historia, presente y futuro de la obra y archivo del fotógrafo Alfredo Mahou y Solana (Almayso)*. Seminario llevado a cabo en la Fac. Geografía e Historia, Universidad Complutense, Madrid.
- García Ramos, F.J. (Abril, 2015). Joana Biarnés: imágenes para la construcción de un imaginario yeyé en diario *Pueblo* (fotografías 1960-1970). En J.C. Alfeo (Director), *I Congreso de Fotografía Contemporánea*. Congreso llevado a cabo en Fac. Ciencias de la Información, Universidad Complutense, Madrid.
- García Ramos, F.J. (Febrero, 2016). Joana Biarnés: fotografías para prensa deportiva (1953-1963). En M. Cabañas (Director), *Imágenes que piensan. V Seminario de Cultura Visual*. Seminario llevado a cabo en Instituto de Historia-CSIC, Madrid.

Todo este conjunto de investigaciones sobre la figura de Biarnés aportarán nuevos datos que resolverán algunos problemas historiográficos planteados con anterioridad, se complementarán con el trabajo publicado por Carabias (2016) sobre mujeres fotógrafas y serán el origen de la exposición *El rostre, l'instant i el lloc. Joana Biarnés, fotografies [1960s-1970s]* organizada por la Sala Muncunill de Terrassa en 2014 [FIG.A,15-20] y con itinerancia en el *Museu d'Art Jaume Morera* entre diciembre 2015 y marzo 2016 [FIG.A,21-24]. La muestra, comisariada por el autor de esta tesis doctoral junto a Mónica Carabias Álvaro, será la primera exposición monográfica sobre Biarnés y el primer esfuerzo de catalogación de obra en un amplio espectro temporal. Una primera aproximación catalográfica y de cronobiografía que a lo largo de 2015 y 2016 se irá matizando y enriqueciendo a tenor de nuevos documentos de archivo encontrados en el AGA. Especialmente, en lo que se refiere al marco temporal de sus estudios en la Escuela Oficial de Periodismo.

Todo este conjunto de artículos, exposiciones y catálogos serán la antesala a un acto de visibilización en dicho discurso historiográfico que la situará como pieza clave en la historia de la fotografía de prensa catalana: la *Creu de Sant Jordi* 2014 [FIG.A,25].

Por otro lado, tras la participación de Biarnés en el “XIII Seminario de Fotografía y Periodismo de Albarracín” en 2013, el devenir de su construcción historiográfica quedará atravesado por la pieza documental *Joana Biarnés: relat de la primera fotoperiodista* (Riera Margarit, M.,2014) para Canal TerrassaVallès y, especialmente, por la producción y promoción del documental *Joana Biarnés, una entre tots* (Moreno, Ò. y Rovira, J., 2015) así como por todas las entrevistas en medios de comunicación en relación al cincuenta aniversario de la llegada de *The Beatles* a España. Algo que le valdrá, asimismo, la microexposición *Joana Biarnés: The Beatles, 1965* en el contexto Revela-T 2015. También durante 2015 tendrá lugar su primera exposición de fotografías de nueva creación bajo el título *La parálisis cerebral a través de la mirada de Joana Biarnés* con motivo un calendario solidario para la Fundación Prodis y que fue programada del 2 al 16 de julio de 2015 en el *Arxiu Tobella* de Terrassa y del 12 al 29 de noviembre en la Sala Foto Club del *Centre Cultural de Terrassa*. [Fig.A, 26-27]. Un contexto que, en su conjunto, servía como marco para la donación al AMAT en abril de 2016 los fondos fotográficos del padre de Juana, Juan Biarnés i Jornet, compuesto por diecisiete mil seiscientos treinta y tres clichés.

Será también, en relación a la promoción y la campaña de micromecenazgo del documental en *Verkami*, cuando los promotores del mismo activen su primera entrada en *wikipedia* y *cat.wikipedia* y uno de sus codirectores escriba el prólogo del *PhotoBolsillo* de Juana Biarnés (2015) editado por La Fábrica. Asimismo, y en sinergia con el proyecto expositivo

impulsado por Chema Conesa para PhotoEspaña 2016 en el Centro Cultural de la Villa, *Juana Biarnés. A contracorriente* [FIG.A,28], algunas voces apuntarían en septiembre de ese mismo año a que pudiera haber sido propuesta como candidata al Premio Nacional de Fotografía 2015. Mientras tanto, su Terrassa natal le otorgaría en 2016 la Medalla de Oro de la Ciudad.

Desde entonces, el número de referencias y entradas de Biarnés en Internet se multiplica y ha crecido año a año hasta la fecha sin aportaciones significativas al respecto. En 2011, cuando comienza esta investigación en el ámbito de un proyecto de máster de posgrado, prácticamente no había referencia alguna sobre Juana Biarnés en la red. En mayo de 2016, fecha de cierre de esta investigación, la cantidad de fotografías que ofrece el buscador *Google Imágenes* evidencia, no sin cierto desajuste y desorden en su rigurosidad y datos aportados, una presencia y visibilidad difícilmente imaginable pocos años atrás. No obstante, son escasos los pies de foto de las imágenes que aparecen en la Red y la mayoría de las fotografías carecen de título y datación precisa. Un maremagnum que, pese a que da visibilidad a su obra, invisibiliza, desplaza y no contribuye a su estudio historiográfico. Y aún peor, deslegitima cualquier esfuerzo académico así como el valor de la fotografía como documento.

UNA BIOGRAFÍA PARA JUANA BIARNÉS

Juana Biarnés Florensa nace en Terrassa, Barcelona, el 24 de junio de 1935 [FIG.B,1]. Su padre, Juan Biarnés, además de trabajar en la mina pública de Aguas de Terrassa, fue fotógrafo y corresponsal deportivo en la comarca del Vallès. Una labor que desempeñaría para la revista *Destino* y los diarios *Vida Deportiva*, *As*, *Lean* y *El Mundo Deportivo*. Fotógrafo de reconocido prestigio en la década de los cincuenta, Juan Biarnés cubría informaciones sobre fútbol, ciclismo y hockey, un deporte que, en sus distintas modalidades, gozaba de gran tradición en Terrassa en aquellos momentos. Será, precisamente, a través de su padre como Juana entre en contacto con la fotografía. Desde bien pequeña, trastear en su laboratorio de revelado o mirar por el objetivo de una cámara se convierte en un entretenimiento que, con el paso de los años, se transformaría en toda una oportunidad para ayudar en la economía familiar y labrarse un futuro profesional. De su madre Rosario, remalladora en la industria textil egarense, heredaría el gusto por la moda y aprenderá todos los secretos de la cocina, su otra gran pasión. A este respecto, en un texto inédito⁶ en donde la propia Biarnés viaja a través de sus recuerdos a los años de infancia y juventud, habla del protagonismo que cobrará la cocina en la configuración de su propia cartografía personal:

Mi niñez estuvo marcada por la guerra, las dificultades económicas y la escasez de alimentos. La Roser, mi madre, tenía un gran coraje y se las apañaba para conseguir verduras y alguna gallina para hacer caldos que nos duraban una semana. [...] Gracias a mi madre descubrí los olores que desprendían los guisos que hacía a diario. Los domingos preparaba algo un poco más elaborado, pero siempre con los mismos productos: el pan seco para sopas, el mismo frito con la grasa que soltaba el tocino y cuando conseguía algún huevo, lo alargaba con agua y leche en polvo. [...] Creo que me alimentaba de los olores que se paseaban por el piso fruto de las combinaciones de alimentos que hacía mi madre. Todo ello me llevo a educar y sensibilizar mi sentido del olfato y a estimular mi imaginación. Gracias a mi madre, la maestra, todos los días comíamos lo mismo pero nunca sabía igual. (Biarnés, 2014:1)

Eran años difíciles y la conciencia de tener que ayudar en casa pronto calaría en la joven Juana, —la Juanita— como la llamaban en el ámbito familiar y como tan orgullosamente firmaría sus primeras fotos. Será en este constante ejercicio de malabares para poder disfrutar siempre de un plato diferente con los mismos productos, donde ella demostraría sus dotes creativas y su gran imaginación. A los Reyes Magos solo le pedía una juego de cacharritos de cocina y un fogón como el de las castañeras:

Un año los Reyes Magos me trajeron un juego de cacharritos y un fogón como el de las castañeras. Venía con sus ollas, cazuelitas, platos y cubiertos de aluminio. Ahí empezó mi ilusión por querer imitar a la “marona”, como llamaba cariñosamente a mi madre. Yo le

pedía un poco de carbonilla que usaba para el brasero y encendía el fogoncito. Con las peladuras de patata, las piel de la cebolla y las hojas más duras de la col me montaba un puchero de verdura. Me encantaban los olores que desprendía mi puchero. Era el mismo de la “marona” salvo en una diferencia: el mío era incomible y el de mi madre estaba delicioso. En varias ocasiones, cuando jugaba en la galería o en la terraza de mi casa con mis amigas, me sentía tan orgullosa de mis verduras —todas ellas en su punto de cocción— que se las hacía comer. Hasta que un día me dijeron: “Jugamos a lo que tu quieras pero a comiditas, nada de nada”. (Biarnés, 2014:2)

La vida de Juana daría un vuelco inesperado cuando en 1947, cumplidos los doce años, por fin sostiene entre sus brazos a un pequeño bebé por nombre Montserrat. La llegada de la siempre deseada hermana, además de suponer una boca más que alimentar, será un acontecimiento que, a la par que grato y dichoso, vendrá con nuevas tareas y responsabilidades para Juana:

Montserrat fue la hermana que siempre soñé. ¡Qué bendición! Por fin tenía compañía, mi muñeca de carne y hueso. Mi hermana fue la que me convirtió en madre prematura. Mi madre trabajaba y hacía las ocho horas del turno de mañana todas seguidas, como era costumbre en aquellos años. Durante ese tiempo, yo me ocupaba de Montse. Y no lo hacía nada mal. (Biarnés, 2014:4)

Gracias al trabajo y esfuerzo de todos los miembros de la familia, en casa de los Biarnés nunca faltaría un plato y toda carencia material se supliría, tal y como relata la propia Juana, a base de un cálido y afable ambiente familiar, comunicación, diálogo y respeto: “Fui una niña feliz, nunca envidié lo que tenían mis amigas. Mis padres me enseñaron a conformarme con lo que teníamos. Lo que me hizo sufrir bastante fue el colegio” (Biarnés, 2014:3).

Como tantas escolares de su generación, Juana tuvo dificultades a la hora de adaptarse a un sistema educativo que poco o nada podía hacer para potenciar su talento imaginativo y la creatividad que profesaba su mirada:

Los estudios para mí eran lo más negado del mundo. Fíjate que mis padres me pusieron un profesor que venía por las noches a casa. Don Óscar, un señor muy serio de Valladolid. Le decía a mi madre: “Su hija es muy lista. Pero ve una mosca y se va con la mosca. Le distrae todo. Ahora, cuando se trata de hacer el trabajo o un examen se pone y lo saca. Pero claro, no es como los demás alumnos. Ella es un caso aparte”. (FJGR: CJB. 17 julio 2014, Terrasa)

Días de colegio donde la estricta y violenta imposición de la lengua castellana complicaría aún más su adaptación a un sistema que poco o nada tenía que ver con ella

y con los valores de respeto y tolerancia que le inculcaba su padre: “Iba a una escuela pública donde el catalán estaba totalmente castigado. El hecho de decir *Bon día* suponía recibir una gran bofetada. Sin mas explicaciones” (Biarnés, 2104:4). Todo un dispositivo de control social que, en esos primeros años de la década de los cuarenta, afectaría a todos los ámbitos de la vida cotidiana en la ciudad. Tanto es así que llegaría a aplicarse hasta en las inscripciones de las lápidas del cementerio de Terrassa, tal y como informa la *Orden de la Alcaldía* dictada por José Homs a fecha 22 de febrero de 1940:

Terminado el plazo para traducir al castellano los nombres y fechas inscritas en los nichos y sepulturas del Cementerio Nuevo, se procederá sin más aviso a borrar todas las inscripciones en catalán y serán retiradas las lápidas que no estén sometidas a dicha disposición. Lo que se hace público en interés de los propietarios. (Boletín Informativo de F.E.T y de las J.O.N.S de Tarrasa, 22 febrero 1940)

El difícil encaje en un sistema educativo poco apto para un carácter tan imaginativo y soñador como el suyo y, menos aún, preparado para saber cómo canalizar todo su talento creativo haría que Biarnés perdiese todo el interés por continuar con los estudios. Una decisión que, lejos de llevarla hacia los caminos de una vida marital en sintonía con los preceptos de la *Sección Femenina*, hizo que se incorporarse precozmente al mundo laboral para ayudar económicamente en casa. “No me gustaba estudiar. Yo, en verdad, quería ser telefonista. Me imaginaba ahí con todos esos cables conectando a la gente. Sin embargo, mi padre me puso a trabajar en una fábrica de medias. Si en el colegio no encajaba, ¡aquella fábrica me gustaba menos todavía!” (FJGR: CJB. 17/07/2014, Terrasa).

Incomprendida en el ámbito académico, y pese a que su madre le acercase al mundo de la costura, la moda y la cocina, fue realmente la profesión de su padre quien determinaría su futuro laboral: “Decidí hacer periodismo y estudiar a fondo la fotografía de prensa. —¿Pero por qué la fotografía? —Mi padre era un aficionado a ella y estaba muy considerado en este campo” (*Pueblo*, 9 noviembre 1961). Será, precisamente, en este intento de ayudar a su padre cuando empiece a conformar y educar su forma de mirar a través de la cámara fotográfica.

Mi padre terminaba agotado de tanto trabajar. A mi casa venían muchos aficionados a la fotografía para que les reveláramos sus carretes y sacar las copias. Pero no sólo era el laboratorio, los fines de semana mi padre cubría los deportes de la comarca: ciclismo, hockey, fútbol... A esto había que sumar los imprevistos que surgían: bodas, comuniones y cumpleaños, etc. Estábamos saliendo de una posguerra terrible y no podíamos rechazar trabajos. Era el momento para hacer un poco de dinero. (Biarnés, 2104:7)

La decisión de comenzar a trabajar con su padre suponía, al tiempo, una estrategia para reducir la competencia dentro de la comarca del Vallès. Al laboratorio de Juan Biarnés acudían muchos jóvenes como aprendices que, cuando aprendían lo suficiente de fotografía, se establecían por su cuenta multiplicando la oferta y diversificando los proyectos que habitualmente asumía Biarnés. Los comienzos en el laboratorio, en cualquier caso, no fueron fáciles. Aunque desde los diez años Juana ya escuchaba atentamente todos los consejos y recomendaciones que su padre daba a todos los fotógrafos que acudían al laboratorio a revelar sus trabajos y experimentaba con los líquidos de revelado —mucho tenía que ver la relación de trabajar con los líquidos, cubetas y tenacillas con la propia praxis culinaria —, para convertirse en una profesional de la fotografía tuvo que esforzarse mucho para conseguir la confianza de su padre en sus aptitudes para la praxis fotográfica:

Empecé revelando fotos. Mi padre tuvo mucha paciencia explicándome los valores de los tonos en el blanco y negro. Este aprendizaje fue difícil para ambos. Mi padre no comprendía cómo me costaba tanto entender lo que él me explicaba. Eché a la basura muchas hojas de papel fotográfico hasta que mi padre decidió descontarme su coste de la paga por todo el gasto que implicaba mi supuesta ayuda. Al terminar mi trabajo contaba las hojas y me decía: “Cinco hojas a cincuenta céntimos cada una son dos pesetas con cincuenta céntimos a descontar de las diez que hubieras cobrado si el trabajo lo hubieras hecho bien”. Poco a poco fui ganando la confianza de mi padre y en mí misma. Cuando conseguí tener suficiente conocimiento del manejo de la cámara y el flash, si llamaban un fin de semana para una boda, comunión o cualquier otro festejos pues iba yo. Así mi padre se podía dedicar a los deportes. Al principio me temblaban las piernas. Tenía pánico a equivocarme, pero la imagen que daba era de dominar el trabajo por completo. (Biarnés, 2104:6-7)

La década de los cincuenta apenas daba comienzo y la joven Biarnés, con quince años, ya recorría las calles de Terrasa con su cámara al hombro. Con estos primeros trabajos aprendió a revelar, positivar y a dominar las cuestiones básicas relativas al encuadre y a la luz. Ramón Masats, amigo personal de su padre y cliente habitual del laboratorio Biarnés, acudía muchos fines de semana a su casa a charlar sobre fotografía mientras se revelaban los carretes. Estos encuentros fueron claves en el proceso formativo de Biarnés. De hecho, algunos domingos ambos viajarían a Barcelona para fotografiar “naturalezas muertas”. Al lado de Masats y siempre atenta a sus consejos, Juana produce desde los primeros años de los cincuenta sus primeros “ensayos fotográficos” en las cercanías del puerto de Barcelona [FIG.B,3]. Fotografías en donde se observa un precoz talento para enfocar y registrar la imagen con personalidad. Inmersas en la corriente del reportaje parecen ya augurar el objetivo de su interés fotográfico: las personas.

De aquellos domingos fotográficos con Masats, impregnados de cierta tendencia costumbrista tardopictorialista, Juana aprendió a usar la cámara y a manejar la luz y las sombras. Y, lo que sería más importante, a ser autónoma en las decisiones que afectan al acto de fotografiar. En decidir, por ella misma, qué es lo que ha de quedar dentro y fuera de lo fotografiado.

Mis primeras series, de carácter costumbrista, están hechas con Masats. Incluso mucho tiempo después haría series con un sello muy marcado de esa época, como aquella en la que son protagonistas unos niños jugando al fútbol [FIG.B,4]. Ramón es de Terrassa y venía a revelar a mi casa. Mi padre y él compartían opiniones y charlaban de fotografía. Entonces fue cuando yo empecé a irme con él para ver lo que hacía. Algunos domingos íbamos a Barcelona. Él iba un poco a su aire pero, de repente, me decía: “Mira. ¿Ves? Aquí hay una sombra, allí unos reflejos...” Yo hacía fotos y luego al revelar mi padre terminaba de enjuiciar el trabajo que había hecho. Me decía por ejemplo: “Mira ese contraluz. Si te hubieras ido un poco más a la derecha.” (FJGR: CJB, 18 julio 2014, Viladecavalls)

Más que la exploración de lo geométrico o de lo puramente matérico, el descubrimiento de la figura humana, el apresar las expresiones del rostro y los matices de una gestualidad siempre amenazando en su “ya no ser” será lo que centre toda su atención en estos primeros años de experimentación fotográfica:

De esa época, el elemento humano a mi siempre fue el que más me atrajo. Me gustó siempre más la cara de un abuelo que la raíz de un árbol por más bonita que fuera. Ramón Masats no era tanto de figuras. Era mucho más de sombras. Él ingresó después en el tema humano. (FJGR: CJB, 18 julio 2014, Viladecavalls)

Esta aproximación al tema humano se llevaría a cabo de una manera intuitiva y casi autodidacta. Más allá de las conversaciones que Ramón Masats pudiera tener sobre los caminos de la renovación fotográfica que estaban conformándose al margen de las Agrupaciones y Sociedades Fotográficas, la realidad es que estos primeros trabajos estaban más enfocados a dominar la cámara fotográfica y el uso de la luz y la sombra. No obstante, y pese a estar libre de la presión tardopictorialista que pudiera ejercer una vinculación con alguna agrupación fotográfica, la aproximación al tema humano de estas mismas series responde más a ciertos aspectos costumbristas y formales comunes al pictorialismo⁷ que a un acercamiento a la figura humana al calor de los caminos por los que transitaría la fotografía humanista tras la Segunda Guerra Mundial.⁸ La joven Biarnés, ajena también al imaginario humanista cada vez más presente a nivel internacional, fue educando su mirada intuitivamente a través de los ejercicios de carácter formal de Ramón

Masats y, en especial, de los ojos de su padre, con la rapidez, agudeza y libertad en el mirar que exige la fotografía deportiva.

A comienzos de 1953, el buen hacer de Juana animó a su padre a dar un paso trascendental no solo en la vida de la mayor de los Biarnés, sino para la propia historia de la fotografía de prensa española: el salto a cubrir eventos deportivos para diarios de prensa y semanarios. Es decir, el primera incursión como profesional de prensa gráfica. Para Juan Biarnés los fines de semana resultaban agotadores si coincidían varias competiciones en el mismo día e imposible de cubrir informativamente si se solapaban en el tiempo o se desarrollaban a una distancia considerable. Un equipo Biarnés, padre e hija, se planteaba como una alternativa viable para dar una cobertura total a los acontecimientos deportivos del Vallès.

El lunes 5 de enero de 1953 se publicarán las que posiblemente sean sus dos primeras fotografías en prensa que aparecen autografiadas [FIG.B,5]. Será para el diario *El Mundo Deportivo* y harán referencia a un partido de hockey celebrado en Terrassa dentro de la competición del Torneo Internacional del Real Turó de Barcelona donde se enfrentaron el Wacker de Munich y el C.D. Tarrasa⁹ (*El Mundo Deportivo*, 5 de enero de 1953). El reportaje aparecerá firmado como «Biarnés, hija». Una rúbrica, todavía, vinculada a la figura paterna pero que supone todo un acto de visibilidad y de autoría. De hecho, será su propio padre quien le inculcaría la costumbre de firmar siempre su trabajo como modo de hacer pública la autoría de sus fotorreportajes.

Este reconocimiento de su labor como fotógrafa de prensa quedará legitimado por el mismo diario apenas un mes después. El 26 de febrero de 1953, aún con 17 años de edad, Juana Biarnés publicará una fotografía firmada en la portada de *El Mundo Deportivo* [FIG.B,6]. En este caso, será sobre el campeonato infantil de hockey sobre patines. Un reconocimiento —el de ver una fotografía suya en portada— del que disfrutaría, al menos, quince veces más durante su vinculación con este diario.

Entre la publicación de esta primera fotografía firmada y la portada en *El Mundo Deportivo*, tendrá lugar su primer encargo como fotógrafa profesional fuera del medio de comunicación donde trabajaba su padre. Será un encargo que Juan Biarnés rechazaría al tener cubrir ese mismo día un evento deportivo y que no consideró demasiado apto para su hija. Los miembros del Grupo de Exploraciones Subterráneas de la Delegación del C. M. Barcelonés en Terrassa se disponían a descender la sima de *Avenc de Llest en la Serra de l'Obac en Sant Llorenç del Munt*¹⁰ y necesitaban a una persona que hiciera la cobertura fotográfica de la jornada. No dispuesta a dejar pasar esta oportunidad, Juana se ofrecerá al Club

Montañés como fotógrafa profesional. Finalmente y con el beneplácito de su padre, Juana Biarnés conseguirá el que sería su primer reportaje remunerado como fotorreportera. Con la cámara al hombro y el flash a la espalda, el domingo 1 de febrero de 1953 la joven Biarnés descendió por la gruta con el equipo de espeleólogos en lo que sería el segundo descenso a la sima de *Avenc de Llest*.

El reportaje fotográfico, que recoge el paisaje kárstico de la cavidad vertical y el pozo terminal de la sima, está acompañado de una serie de retratos de grupo de los más de doce espeleólogos entre los cuales se encuentran, al menos, tres mujeres [FIG.B,7] La valiente hazaña de Juana Biarnés tendrá como recompensa la publicación de su reportaje fotográfico el viernes 6 de febrero de 1953 en el diario *El Mundo Deportivo* [FIG.B,8] el y 7 de febrero de 1953 en el diario *Tàrrasa Informació* [FIG.B,9].¹¹ Una noticia que tuvo su eco, asimismo, en otros medios de comunicación como *La Vanguardia* [FIG.B,10].¹² Los pies de fotos, fueron escritos en el reverso de las fotografías, como era habitual en la práctica fotoperiodística de la época: “Nosotros teníamos que poner el pie de foto. Y esto lo tenía ya preparado mi padre de cara al envío de las fotos a la prensa. Algunas veces se escribía directamente a mano sobre la copia y otras, se mecanografiaba en un papel y se pegaba tras la foto.” (FJGR: CJB 16/07/2014, Viladecavalls). En este caso, los pies de foto aparecerán directamente manuscritos por el propio Juan Biarnés:

En la región montañosa de San Lorenzo del Munt fue descubierta una importante sima en cuya profundidad de 65 metros fue hallada una gran sala en la que fue captada esta bella fotografía que nos recuerda las maravillosas grutas de la *Cova del Drac* de Mallorca [FIG.B,11].

Frente a los retratos de grupo en lo más profundo de la sima, como es el caso de la fotografía sin firmar que publicará *Tàrrasa Informació*, el diario *El Mundo Deportivo* optará por publicar solo una única fotografía del paisaje kárstico con el titular: “Los espeleólogos egarenses descubren una gruta maravillosa. En San Lorenzo del Munt y a 60 metros de profundidad siendo una de las más importantes de la región.” (p.3). No obstante, la transcendencia mediática que adquiere este reportaje radicarán en el pie de foto y el texto de la crónica, donde se enfatiza y se dignifica el importante papel desempeñado por Juana Biarnés en esta expedición.

Respecto al pie de foto, el diario presentará a Juana como una joven aventurera y amante del riesgo. Pero la construcción de este relato de mujer fuerte quedará determinada por un estatus mayor: el de su condición de “hija de” un corresponsal reputado y legitimado por el propio diario. Algo que habla de Juana como una mujer políticamente

no sospechosa y que ejerce el fotoperiodismo bajo el amparo y consentimiento paterno. En este sentido el pie de foto no mencionará su nombre de pila para decir que se trata de una “[...] fotografía tomada por la intrépida hija de nuestro reportero corresponsal Biarnés.” (p.3). Una invisibilidad que volverá a repetirse en la firma de la crónica, llevada a cabo por ella misma bajo la supervisión de su padre, y donde su nombre quedará reducido a las iniciales “J.B.F.”. Más allá de estas consideraciones, bien es cierto que el último párrafo de la crónica quedará reservado a una nota del propio diario donde se expresa, de forma manifiesta, la autoría, profesionalidad y orgullo que la redacción del periódico siente, a tenor de este reportaje fotográfico, por el nacimiento de lo que puede llegar a ser la gran saga Biarnés:

El Mundo Deportivo siente la satisfacción de colaborar desde las columnas a la divulgación de este hallazgo y de haber estado representado en tan histórico acto por la señorita Juanita Biarnés, hija de nuestro corresponsal en Tarrasa, quien a la vez cuidó del reportaje. A todos nuestra enhorabuena. (p.3)

La importancia de este reportaje fotográfico trascenderá del convencional conjunto de fotografías de grupo y de la colección de imágenes sobre la geomorfología de la caverna. Lo relevante es que Juana Biarnés se planteará, por primera vez de forma autónoma y sin ayuda de su padre, la problemática de obtener un reportaje cuyas fotografías sean altamente informativas en unas condiciones de luz completamente adversas y a sesenta metros bajo tierra. Este descenso a la Sima marcará el espíritu intrépido y aventurero de la mirada de la joven fotógrafa.

Tras superar con éxito esta aventura fotográfica, pocas cosas iban a parecerle ya obstáculos insalvables. Ni siquiera el mundo del deporte, un espacio controlado por hombres y poco acostumbrado a la presencia de mujeres, iba a suponer un impedimento para ayudar a su padre.

Mi padre era consciente de lo que representaba la presencia de una mujer en el mundo de la prensa gráfica. Un día me dijo: «Te pedirán que te identifiques, te preguntarán qué haces en el campo de hockey o en una carrera ciclista. Ten en cuenta que no hay mujeres en esta profesión» Para estar siempre acreditada, mi padre pidió las credenciales necesarias a las revistas deportivas en las iba a colaborar y las credenciales correspondientes a las federaciones deportivas. (Biarnés, 2104:6-7)

El carisma y respeto profesado hacia Juan Biarnés, hizo que el protagonismo de la joven reportera gráfica dentro de los eventos deportivos oscilase entre la aceptación de su actividad profesional bajo el amparo de su padre y los roles al que la mujer se

veía abocada en este tipo de eventos deportivos masculinos: la de “señorita guapa” que posa junto al vencedor a modo de trofeo hecho carne. Precisamente, para reivindicar la autoría y visibilizar el trabajo realizado, su padre siempre le animó a que exigiese que sus reportajes gráficos apareciesen siempre firmados. Así, desde la primera aparición de la joven reportera, el diario siempre se referirá a ella como «Bianés, hija» o «Juanita Biarnés».

La ausencia de su nombre de pila a favor del apellido paterno seguida de la fórmula «hija», así como el uso del diminutivo «Juanita» inciden en ambos casos en un aspecto filial frente al de «esposa de». Este matiz trabajará a favor de un doble aspecto. En primer lugar, dará legitimidad a la presencia de una mujer en acontecimientos deportivos al estar amparada bajo el prestigio y reconocimiento de su padre como corresponsal de prensa y por la fama de su tío José Biarnés, un reconocido ciclista al que se le rendirá homenaje tras su fallecimiento creando el Trofeo Biarnés [FIG.B,12]: “I Trofeo José Biarnés para amateurs organizado por A.C. Marina e instituido en memoria del que fue un gran deportista y entusiasta de esta carrera don José Biarnés, hermano de nuestro compañero corresponsal de Tarrasa.” (*El Mundo Deportivo*, 25 mayo 1958:6).

En un momento donde la actividad de la prensa estará fuertemente vigilada, el amparo de un apellido libre de sospechas, legitimado por los medios impresos por su buen hacer como corresponsal, admirado por fotógrafos y reconocido por los propios profesionales el mundo del deporte era todo un garante para poder conseguir las acreditaciones oportunas y obtener, en la mayoría de los casos, el respeto de los compañeros de prensa y de las instituciones deportivas.

Ejemplo de este reconocimiento profesional de Juan Biarnés será el *Trofeo Samaranch* a la fotografía [FIG.B,13] que recibe en 1963 por parte de la Federación Española de Patinaje (*El Mundo Deportivo*, 8 agosto 1963:4) o el Premio al Mérito Deportivo 1964 por su afición y dedicación informativa al hockey [FIG.B,14]. Galardón que obtiene en reconocimiento de su histórico de trabajos en favor de este deporte en España (*El Mundo Deportivo*, 12 febrero 1964:2).

En su segundo término, ambas fórmulas de firma trabajarán el concepto de soltería y mujer emancipada que ella misma seguirá recalando, incluso, llegada ya la década de los sesenta: “Veintiseis años, catalana, guapa y sin novio [...] «¿El amor?» «Más tarde, ahora no es compatible»” (*Pueblo*, 9 noviembre 1961:8).

Este relato de mujer fuerte e independiente actuará como contrapunto a los usos y prácticas que se daba al diminutivo en el nombre de pila en el contexto social de los años cincuenta¹³. Muy usado en el ámbito de las artes escénicas y la farándula para nombrar a actrices y cantantes, el diminutivo femenino trabajará socialmente a favor de una

construcción de mujer frágil, infantil y siempre subordinada a la madurez y fortaleza de la masculinidad dominante:

La mujer nunca descubre nada: les falta desde luego el talante creador, reservado por Dios para inteligencias varoniles, nosotras no podemos hacer nada más que interpretar mejor o peor lo que los hombres han hecho. La vocación estudiantil en las mujeres no debe ser ensalzada a tontas y a locas. (Martín Gaité, 2011: 69)

La forma «Juanita» y el uso en masculino del término «fotógrafo» será usado por ella misma y a mi juicio, con cierto matiz subversivo a los idearios promovidos por la Pilar Primo de Rivera sobre el rol destinado para la mujer y como medio para problematizar sobre lo que se espera de una mujer guapa y vestida a la moda: “Con nosotros Ramón Torres y ese compendio de feminidad convertida en reporter gráfica que es Juanita Biarnés” (*El Mundo Deportivo*, 7 marzo 1959:4). Será una forma de legitimar que ella, siendo mujer, desde bien pequeña optó por desarrollar una carrera profesional y que podía desempeñar igual que los hombres el fotoperiodismo: “La firma Juanita recordaba a todo el mundo que empecé en la fotografía siendo muy niña. Firmar como «fotógrafo» o «reportero» les extraña tanto como el hecho de que esa letra nos convertía en iguales” (FJGR: CJB, 16 julio 2014, Viladecavalls). En copias originales de 1954 ya aparecen timbradas con el sello «Juanita Biarnés» en el reverso [FIG.B,15]. En 1961 su tarjeta personal diría: “*Juanita Biarnés. Reportero gráfico deportivo*” (*Pueblo*, 9 noviembre 1961:8).

Un firma que, en su intrincado red de significados simbólicos, desplazaba a la joven Biarnés de todo aquello que desactivase su capacidad de generar una actividad productiva que poco o nada tenía que ver con la maternidad: “Amamos a la mujer que nos espera pasiva, dulce, detrás de una cortina, junto a sus labores y rezos. Tememos instintivamente su actividad, sea del tipo que sea.” (*Medina*, 20 marzo 1941).

La búsqueda de un lugar propio en el sector de la prensa deportiva fue algo progresivo, lleno de altibajos y, cómo no, de contradicciones a la hora de concebir la presencia de una mujer fotógrafa en eventos deportivos masculinos [FIG.B,16]. De lo hostil que podía ser este medio para una mujer ya se lo había advertido en múltiples ocasiones su padre. Pero sus palabras siempre fueron de apoyo para que no se dejara amedrentar ni por nada ni por nadie:

“Esto va en serio”, me decía mi padre. “Cada día estarás más observada. ¿Estás dispuesta a luchar para demostrar que puedes hacer este trabajo?” La respuesta que me daba a mi misma fue “Sí puedo, sí quiero”. Qué razón tenía mi padre al solicitar las credenciales de prensa. A cada acontecimiento que iba con mis cámaras ahí que me preguntaban el

medio al que pertenecía. Donde peor lo pasé fue en un partido de fútbol entre el Barcelona y el Español. El plan era que yo estaría en la portería del Barcelona y mi padre en la del Español, de manera que cubríamos los goles en ambas porterías. Cuando ya estaba sentada en el lateral de la portería y había sacado mis máquinas, vino hacia mi el árbitro acompañando de silbidos y de un gran griterío procedente del público. Me llamaron de todo menos bonita. El árbitro había parado el partido, cosa que enfurecía más a la masa de fanáticos de ambos equipos. En esto que llega el director de estadio de fútbol y me dice que, sencillamente, en el campo no podía estar una mujer. Entonces les enseñe mis credenciales. La que más le impacto fue la de la Federación Nacional de Fútbol. Yo le dije que si no podía hacer fotos me iría de ahí pero que quedase constancia de que, estando acreditada, me habían impedido hacer mi trabajo. Les dije que quizás hasta la jornada anterior solo eran hombres los que cubrían los partidos, pero que se fueran preparando porque esto ya estaba cambiando. El partido ya llevaba varios minutos de retraso. Finalmente el árbitro se fue al centro del campo y empezó el match. (Biarnés, 2104:9)

Más allá de algunos hechos puntuales, las crónicas reflejan el trato respetuoso —en ocasiones más bien caballeroso— que Juana Biarnés recibía por sus compañeros de prensa deportiva y la profesionalidad con la que ejercía su trabajo¹⁴. Desde el primer reportaje firmado en *El Mundo Deportivo* en 1953, apenas un mes antes del descenso a la sima, hasta noviembre de 1961, cuando se pierde el rastro de su firma en el diario, publicará cien reportajes a los que hay que sumar los publicados en la revista deportiva *Club*, una cabecera vinculada a *El Mundo Deportivo*, de periodicidad semanal y más centrados en la actualidad futbolística. Esto lo confirmaría el hecho de que aparezca, por primera vez en *El Mundo Deportivo*, un anuncio publicitario de la revista *Club* donde en su reclamo comercial aparece, entre veinte nombres más, el de Juanita Biarnés [FIG.B,15]. Por último, a estas cabeceras habrá que unir la revista catalana *Vida Deportiva*.

En el Historial Profesional de Juana Biarnés a fecha de 15 de julio de 1969 y en la correspondiente ficha del Registro Oficial de Periodistas (ROP) de 1969 se hace constar que su historia periodística abarca como «fotógrafo» “*El Mundo Deportivo* (1960-1964), *Vida Deportiva* (1961-1964) y colaboraciones en toda clase de revistas de actualidad” (AGA. ROP, IDD (09)009.001.002, caja 52/13973, exp. 4.203). Complementariamente, en Historial Profesional más antiguo conservado en AGA, se incluye la ficha del Registro Oficial de Redactores Gráficos (RORG) con número 288 donde consta que los estudios cursados son de la Escuela Oficial de Periodismo del año académico 1956 y se menciona —sin detallar en este caso fechas— su colaboración para *El Mundo Deportivo*. Este descuadre de fechas y la ausencia de claridad en los datos aportados a instancias oficiales, podría estar motivado

por el miedo a la hora de ejercer el periodismo sin estar inscrito en el RORG o en el ROP y, por tanto, de disponer de un Carnét de Prensa avalado por el Ministerio de Información y Turismo. Algo que implicaba, a su vez, el siguiente juramento:

“JURO ante Dios, por España y su Caudillo, servir a la Unidad, a la Grandeza y a la Libertad de la Patria con fidelidad íntegra y total a los principios del Estado Nacional Sindicalista, sin permitir jamás que la falsedad, la insidia o la ambición fuezan mi pluma en la labor diaria.” (Vallín, 16 enero 2016)

Ante esta circunstancia, y teniendo en cuenta que las publicaciones en diario Pueblo ya son casi diarias en 1964 y Juana Biarnés ya tiene su residencia en Madrid, a la hora de construir este relato nos centraremos, exclusivamente, en los reportajes firmados encontrados en el trabajo de archivo en *El Mundo Deportivo*, que abarcan un marco de colaboración de 1951 a 1961.

Entre los eventos deportivos que cubrirá como reportera gráfica en esta horquilla¹⁵ predominarán (García-Ramos, 2014), aquellos relativos al ciclismo (cuarenta y cinco reportajes) y al hockey (dieciocho). Le seguirán los doce reportajes de partidos de fútbol y los dieciséis reportajes en total que hacen referencia a carreras de motor entre motorismo, ciclomotores, velomotores y scooters. De forma complementaria, aparecerán firmados por Juana Biarnés reportajes de atletismo (tres), lucha grecorromana (uno), balonmano (uno), natación masculina (dos) y acontecimientos como la Vuelta Aérea a Cataluña o la presentación de la *cyclette*. Pero será el hockey, en todas sus disciplinas, a través de la afición y vinculación de su padre con este deporte, quien le abra las puertas como reportera en este medio. Esto explica que durante 1953 y 1954 se concentren el mayor número de reportajes sobre este deporte. Una disciplina donde su presencia en la campo de juego, a pesar de ser mujer, estaría más que justificada a través de la especial relación con este deporte que profesaba su propio padre en Terrassa.

Superado con éxito el reto de la cima de *Avenc de Llest* y el de los eventos deportivos, el siguiente paso consistía en regularizar su situación como profesional de la fotografía de prensa. Dado que la Escuela Oficial de Periodismo estaba ubicada en Madrid, la formación oficial en Barcelona se canalizó a través del Cursillo Intensivos para Periodistas Profesionales que se impartió durante el de verano de 1952:

En el Ateneo Barcelonés inauguró el pasado lunes, día 30 de junio, el director general de Prensa, don Juan Aparicio, el cursillo intensivo para periodistas profesionales, que durará los tres meses de verano y al que asisten numerosos periodistas barceloneses y del resto de España. Este cursillo intensivo, tan necesario para los periodistas barceloneses, se ha debido

a la generosa iniciativa del director general de Prensa, don Juan Aparicio. (*Destino*, 5 julio 1952:10)

No obstante, ya en septiembre de 1952 —en la clausura del cursillo intensivo en el salón de actos del Ateneo de la ciudad condal—, se anunciaría la inauguración en Barcelona la Sección de la Escuela Oficial de Periodismo, hábil sólo para los dos primeros años:

El reconocimiento unánime de las virtudes barcelonesas culminó en el parlamento del director general de Prensa, al declarar su propósito de crear en nuestra ciudad una Escuela Oficial de Periodismo filial de la madrileña. Huelga decir que las palabras del señor Aparicio fueron rubricadas con la ovación de la tarde. (*Destino*, 27 septiembre 1952:11)

La Escuela Oficial de Periodismo de Barcelona iniciaría sus cursos en otoño de 1952. Al principio, su plan de estudios mantenía cierta dependencia al de Madrid ya que, hasta la Orden del Ministerio de Información y Turismo de 6 de septiembre de 1968, el tercer y último de los cursos se tenía que seguir en la capital.¹⁶

Tras un primer amago de dirigir su formación hacia el dibujo y las Bellas Artes, descartado por los malos resultados en su prueba de acceso, Juana decide prepararse a conciencia para conseguir una plaza en la Escuela Oficial de Periodismo (EOP) de Barcelona:

Mi padre me dijo un día: “Se está contemplando que los fotógrafos de prensa tengan un Carnet Oficial de Prensa. Para ello se va a crear una Escuela Oficial de Periodismo en Barcelona. Es el momento de que decidas si quieres seguir con esta profesión. De ser así, ya sabes. Prepárate para ingresar a la escuela”. La verdad que fueron unos días de mucho pensar. A mi nunca me había gustado estudiar ¿qué iba a hacer? Una mañana me levanté antes de que mi padre se marchara a trabajar y le dije: “Me prepararé para ingresar en la Escuela Oficial de Periodismo. Así demostraré que soy capaz de conseguir lo que usted ha soñado siempre: tener una reportera en casa.” (Biarnés, 2104:9)

A falta de documentación precisa sobre el ingreso en la Escuela Oficial de Periodismo, el AGA conserva varios documentos relativos a la finalización de sus estudios y la solicitud del Título de Periodista Gráfico, la inscripción en el ROP y la solicitud del Carnet de Prensa. Con sello de ROP a fecha de 9 de abril de 1957, membrete de la EOP y expedido a 25 de septiembre de 1956 se informa de que:

“Horacio Saenz Guerrero, Secretario de la Escuela Oficial de Periodismo, Sección de

Barcelona, certifica: Que Dña. Juanita Biarnés Florensa, de 25 años de edad, natural de Tarrasa, provincia de Barcelona, ha cursado y aprobado en esta Escuela según su expediente académico como alumno oficial los estudios correspondientes al Plan de enseñanza establecido en la misma para el curso de Periodistas Gráficos. Y para que conste a los efectos de su inscripción en el Registro Oficial de Periodistas expido la presente certificación con el Vº Bº del Sr. Director General de Prensa en Barcelona a veinticinco de septiembre de mil novecientos cincuenta y seis” (AGA. ROP, IDD (09)009.001.002, caja 52/13973, exp. 4.203, 1)

Este dato que permite deducir, dado que la formación en Barcelona para el Título de Periodista Gráfico solo implicaba dos cursos académicos, que el ingreso debió realizarse en año académico 1954/1955 lo que justifica que expida en septiembre de 1956 el certificado de haber superado el segundo año del plan de estudios de Barcelona y que entre a trámite en abril de 1957 su inscripción en el ROP. El tercer curso, que permitía la graduación en Periodismo, implicaba cursarlo en la EOP de Madrid:

Convocatoria para el Curso de Periodismo 1954-1955. La Escuela Oficial de Periodismo ha hecho pública la convocatoria para el concurso de ingreso en dicho Centro. Las enseñanzas normales comprenden tres cursos, al término de los cuales los alumnos aprobados serán inscritos en el Registro Oficial de Periodistas y habilitados para la profesión en la Prensa, la “radio” y las demás modalidades de la información. Pueden acudir al concurso las personas de ambos sexos que se hallen en posesión del título de Bachiller o con los certificados de estudios análogos y que sean mayores de dieciocho años y menores de treinta. Todo aspirante deberá presentar una memoria mecanografiada de veinte folios a doble espacio. Los ejercicios de ingreso tendrán lugar en Madrid y Barcelona, en la segunda quincena de septiembre, y consistirán en pruebas orales y escritas sobre temas de actualidad, historia y cultura.” (ABC, 15 agosto 1954:37)

Biarnés no completaría el tercer año en Madrid (FJGR:CJB, 16 julio 2014), concluyendo su etapa formativa en Barcelona con el Título de Periodista Gráfico. Su inscripción como Redactor Gráfico se hará en el folio nº 58 correspondiéndole el número 288 a fecha 9 de abril de 1957 tal como se hace constar en un sello estampado del ROP en documento oficial de la EOP a fecha 29 de noviembre de 1957 (AGA. ROP, IDD (09)009.001.002, caja 52/13973, exp. 4.203, 2a). Dos años de formación que le permitiría solicitar al Excmo. Sr. Director de la Escuela Oficial de Periodismo de Madrid, y ya inscrita como Redactora Gráfica con el número 288, que se le extienda su Título y se formalice su inscripción en el ROP:

Don Juanita Biarnés Florensa natural de Tarrasa, provincia de Barcelona nacido el día 24

de junio del año 1935 hijo de Juan y de Rosario, domiciliado en Tarrasa, calle de Pitágoras nº29, con el debido respeto y consideración, a V.E. expone: Que habiendo cursado en la Escuela Oficial de Periodismo de su digna dirección, los estudios correspondientes para la obtención del Título de Periodista Gráfico, Promoción Marruecos, es por lo que suplica a V.E. que, previos los trámites legales, se digne dar las órdenes oportunas a fin de que le sea extendido el correspondiente Título de Periodista Gráfico, una vez haya sido inscrito en el correspondiente Libro Oficial de Periodistas Gráficos. Es gracia que espera alcanzar de V.E., cuya vida guarde Dios muchos años. Madrid, 29 de noviembre de 1957. (AGA. ROP, IDD (09)009.001.002, caja 52/13973, exp. 4.203, 2a)

Esta solicitud al Director de la EOP de Madrid viene acompañada por un certificado del Secretario de la escuela que da noticia de la situación legal académica de la joven Biarnés:

Don Raúl Sánchez Noguera, Secretario de la Escuela Oficial de Periodismo, certifico: que el alumno Juana Biarnés Florensa se encuentra en la situación legal académica para la obtención del Título de Periodista Gráfico, habiendo abonado los derechos correspondientes y acompañando póliza de cincuenta pesetas del citado Título. Madrid, 29 de Noviembre de 1957. (AGA. ROP, IDD (09)009.001.002, caja 52/13973, exp. 4.203, 2b)

En base a estos procedimientos, y tal y como se pone de manifiesto en el propio libro de registros, finalmente será inscrita Juana Bairnés Florensa en el ROP con el número 4203 (AGA, Sección (09), Fondo nº009.001.002, 1938-1982).

La primera solicitud aporta un dato interesante al informar de que el año de promoción en el que termina sus estudios lleva por nombre “Marruecos”. Algo que, a tenor de un artículo publicado por el diario *ABC* en junio de 1956 bajo el titular “La Promoción Marruecos de la Escuela de Periodismo llegó ayer a Tetuán. En su viaje de fin de carrera, los periodistas recorrerán la zona norte del Imperio jerifano” confirma la tesis de que terminase sus estudios en 1956 y, por consiguiente, que sus estudios se iniciasen en el curso 1954-1955:

Don Juan Aparicio ha cumplido su palabra. La promoción 1956 de la Escuela Oficial de Periodismo acaba de recibir el nombre de “Promoción Marruecos”, así como la segunda la llamó, en su día, “Juan de la Cruz”, y la primera, “Santiago Apostol” [...] La promesa del director general de Prensa surgió espontánea y cordial con motivo de la XIII Asamblea de la Federación de Asociaciones de Prensa de España celebrada en Tetuán en junio de 1955. [...] “Cuando vuelva a España —continuó diciendo— voy a pedir que la próxima

promoción que salga el año venidero, después de haber cursado tres años en la Escuela de Madrid, se llame «Promoción Marruecos». (*ABC*, 17 junio 1956: 66)

En la línea misma, en una nota informativa en diario *ABC* sobre el acto de apertura del curso académico 1956-1957 de la EOP, celebrado en Madrid el 5 de octubre de 1956, bajo la presidencia del ministro de Información y Turismo, don Gabriel Arias Salgado y en conexión con el centro de Barcelona se señalará:

El acto empezó unas palabras de don Juan Aparicio. A la promoción “Marruecos”, que acaba de salir, dijo, sucede la promoción que llevará por nombre la de “Tarragona”, como manifestación del afecto hacia Cataluña y hacia esa provincia, que tan atentamente ha seguido la obra de la Escuela. (*ABC*, 5 octubre 1956: 33)

Por último, otro de los datos que indican que Biarnés cursaba segundo curso en el año académico 1955-1956 será su aparición [FIG.B,17] en el noticiero del NO-DO como parte de la comitiva de bienvenida en el acto de inauguración:

Se inaugura en Barcelona el nuevo curso de la Escuela Oficial de Periodismo. Preside el acto el ministro de Información y Turismo, el señor Arias Salgado y el Director General de Prensa, don Juan Aparicio pronuncia un discurso. Presente, el Director de la Escuela, don Andrés Roselló. Alumnos de segundo y tercero dan la bienvenida a los recién ingresados. El Ministro declara inaugurado el curso y entrega los diplomas a los que terminaron sus estudios con semblante y admiración. Con este acto se inicia una nueva etapa de la aportaciones periodísticas a Occidente. (NOT N 667 A, 17 octubre 1955)

En el transcurso de las pruebas de acceso a la EOP, Biarnés será entrevistada por el Manuel del Arco. Entre las cuestiones a tratar del Arco se interesó por si la joven aspirante era aficionada a los espectáculos taurinos. Juana, que era muy aprensiva a la sangre y ajena a las consecuencias futuras que tendría esta respuesta, argumentó que era incapaz de presenciar una corrida de toros. Finalmente, seleccionada como parte de la promoción de estudiantes, del Arco le encargaría a el que es ya uno de los reportajes clave de su vida profesional: el matadero de Barcelona.

Al salir de las pruebas nos juntamos todos los compañeros. Cuando me preguntaron que qué me había preguntado del Arco y les conté lo que había pasado me quedé echa polvo al enterarme de que era un gran apasionado de la tauromaquia. Así que el día de ver quién había pasado y quién no, me llevé una gran sorpresa cuando comprobé que mi nombre estaba entre los que podían iniciar los estudios. Los primeros días transcurrieron bien hasta

que llegó la clase el señor del Arco. Lo primero que hizo fue preguntar quién era Juanita Biarnés. “Al finalizar la clase venga a verme. Para la clase de prácticas de periodismo gráfico me traerá el reportaje completo del matadero de Barcelona. El miércoles, es el día que matan a toda clase de animales” (Biarnés, 2104:10)

Este reportaje documentará el protocolo de actuación desde la llegada de los animales al recinto del matadero hasta su despiece final [FIG.B,18]. Asimismo, incluye una serie de fotografías sobre la serie de animales con enfermedades y deformidades que el matadero custodiaba para su estudio en una sala denominada “museo de los horrores” [FIG.B,19].

A las cinco de la mañana entré en el matadero. Aún recuerdo los olores, los chillidos de los cerdos y de los corderos. Aquello era muy imposible de soportar. Recuerdo todas las risitas de los matarifes diciendo que qué se le habría perdido aquí a esta chavala. Llegó un momento que me emborraché de toda esa atmósfera maloliente y despiada para poder ser testigo del trágico final de todos esos animales. Saturada de aquel espectáculo, le dije al director del matadero que qué más había por fotografiar. Con una sonrisa bastante irónica me dijo «Vaya al museo de los monstruos». Y allí que me fui. Había vacas con un ojo, corderos con seis patas... Efectivamente, aquello era una auténtica monstruosidad. Pero todo fue captado por mi cámara. Revelé los negativos y todo había salido perfecto. Cuando mi padre vio las fotos no daba crédito a lo que estaba viendo. Pero, lo que más, que todas esas fotos las pudiera haber hecho yo. (Biarnés, 2104:11)

El reportaje fotográfico sobre el matadero, del cual se conservan treinta negativos [FIG.B,20] despertó tal interés entre sus compañeros de clase y el claustro de profesores que Del Arco, impresionado por el trabajo de Biarnés, le puso en contacto con un veterinario quien llegaría a pagar por el reportaje doscientas pesetas (FJGR:CJB, 16 julio 2014). Una cantidad nada despreciable para la época cuando la retribución mensual de un reportero de prensa medio podía estar en torno a cinco mil pesetas al mes.¹⁷

El coste que suponía ir y venir todos los días de Terrassa a Barcelona, junto a los gastos que implicaba estudiar en la EOP, empujó a Biarnés a intentar conseguir pequeñas retribuciones económicas mediante el ejercicio de proyectos fotográficos. En un primer momento, intentó abrirse hueco en la propia Terrassa retratando niños a domicilio y comuniones: “Me busque la manera de hacer un dinero en las horas libres que me dejaba la escuela. Hice fotos de niños a domicilio. Se me daba muy bien conectar con ellos. Las madres estaban encantadas y yo, gané bastante dinero haciendo estos trabajos” (Biarnés,

2104:10). No obstante, Terrassa empezaba a quedársele pequeña y las oportunidades laborales que le ofrecía Barcelona precipitaron que se trasladase hasta la ciudad condal para poder compatibilizar mejor sus obligaciones como estudiante con trabajos que pudieran surgir al margen de la escuela.

Viajar diariamente a Barcelona no me gustaba. Perdía un tiempo precioso en los desplazamientos. Un día le dije a mi padre que Terrassa se me estaba quedando pequeña y que no me veía en el futuro ejerciendo la profesión de reportera ahí. Mis planes eran irme a vivir a Barcelona para buscar alguna colaboración, algún trabajo fotográfico para poder ganar algo más de dinero. Cuando terminé de explicarle mis planes, hubo un silencio que para mí interminable. Mi padre, mirándome a los ojos me dijo: “Entiendo tu inquietud, tu entusiasmo y me gusta la seguridad que tienes en ti misma. Es algo muy importante para triunfar en la vida el estar convencida de lo que eres capaz. Muy bien, pero debo decirte algo muy importante. No me hagas bajar nunca la cabeza. Y otra cosa, no nos abandones. No dejes de venir a vernos. Recuerda que la familia siempre estará para ayudarte. (Biarnés, 2104:12)

Ya en Barcelona, alquilará un pequeño estudio de apenas quince metros cuadrados en la calle Madrazo casi esquina a La calle Balmes. Era tan pequeño que instaló su laboratorio en el armario empotrado para revelar y positivar los trabajos que le iban saliendo. El formar parte del alumnado de la Escuela Oficial daba derecho al carné del centro que se solía guardar en unas fundas parecidas a los Carnet de Prensa. Fundas que contaban en su portada con el escudo nacional y la leyenda “Dirección General de Prensa”, algo que otorgaba cierta respetabilidad al exhibirlo pese a no estar sujeto a los mismos derechos que disfrutaban quienes mostraban el carnet oficial. En cualquier caso, el carné de la EOP era una herramienta más que le posibilitaba buscar trabajos al margen de las ya habituales colaboraciones en *El Mundo Deportivo* y revista *Club* que continuaron durante sus años de estudiante y que seguían formándola en la libertad, rapidez e intuición en el mirar que requiere la cobertura fotográfica de eventos deportivos.

Durante el segundo año de su etapa como estudiante Antonio Bofarull —guionista, jefe de producción y empresario hostelero catalán— visitaría la EOP en busca de colaboradores para sus proyectos cinematográficos. En el otoño de 1954 se desarrollaría en Barcelona el rodaje de la película *Kubala, los ases buscan la paz* (Arturo Ruiz Castillo, 1955) producida por el mismo Bofarull. Todo un acontecimiento que a Biarnés, atenta a todas las novedades deportivas, no le había pasado desapercibido. Pero esta vez, el proyecto que Bofarull tenía entre manos era una película sobre los sueños e ilusiones de jóvenes

estudiantes de periodismo. Para ello, quería contar con la colaboración de la escuela y del propio alumnado para poner en marcha el proyecto cinematográfico. La película, que iba a ser dirigida por Jesús Pascual, llevaría por nombre *Escuela de Periodismo* y los protagonistas serían los propios estudiantes de la EOP de Barcelona apoyados por actores profesionales. En el casting que se organizó al efecto, la joven Biarnés no desperdiciaría la oportunidad de formar parte del equipo técnico de la película y se ofreció a trabajar como *still photographer*. De este modo y junto a Emilio Godes, en 1956 formaría parte, por primera vez, de un equipo de foto fija de un largometraje.

Así empecé a ganar mis primeras “semanadas” al margen de los trabajos con mi padre. Pero entre el material, los desplazamientos y la comida, al final me quedaba con muy poco dinero. Como Bofarull era dueño del restaurante “Los caracoles” le propuse que me dejase comer allí todos los días o que me subiera el sueldo. Para mí, que aceptase que pudiera comer todos los días en el restaurante fue un lujo. Era uno de los lugares con más atractivo de Barcelona. Yo me sentaba y pedía cada día un plato distinto. La felicidad duró apenas una semana. Al siguiente sábado fui como todos mis compañeros a la casa de Bofarull, en la parte alta de Barcelona, a cobrar los honorarios semanales. Una vez allí nos colocábamos en fila delante de una reja que daba al jardín. En el interior, Bofarull se encontraba sentado junto a una mesita con las nóminas a pagar. Cuando llegó mi turno me dijo: “Señorita, le voy a pagar un poco más y si quiere comer en mi restaurante mejor será que lo pague. Es usted una lima y cada día elige el mejor plato. Se acabó el comer en “Los caracoles” ¿entendido?” Y claro que lo entendí. Desde aquel día comía con los técnicos de la película en pequeñas tabernas. (Biarnés, 2104:13)

La participación en *Escuela de Periodismo* no se limitó, exclusivamente, a su trabajo como foto fija. A falta del material fotográfico, el largometraje cuenta con varios planos donde es posible comprobar el pequeño papel que Biarnés llevó a cabo como figuración en la película [FIG.B,20]. En uno de ellos, Biarnés aparece sentada en una de las aulas mientras se discute, precisamente, el papel de la mujer en el periodismo. La experiencia profesional que le aportó este proyecto así como la red de contactos vinculados al mundo del cine le abrirá las puertas a participar en un gran número de películas como foto fija.

La primera de estas oportunidades vendrá de manos de la *opera prima* de una de las sagas familiares más importantes del fotoperiodismo catalán: los Pérez de Rozas. La película, producida por Imperial Films y estrenada con el título *Cuando el valle se cubra de nieve* (José Luis Pérez de Rozas, 1956), aunque no obtuvo el éxito esperado ni por la crítica ni por el público (Filmoteca de Catalunya, fitxa técnica 11091/12) supondría para Biarnés

la confirmación profesional de poder responsabilizarse de la foto-fija de un largometraje [FIG.B,21].

No obstante, habrá que esperar a 1958 para que su trayectoria como foto-fija tome impulso por partida doble. En primer lugar formará parte del equipo técnico de la película, del director italiano Tulio Demicheli, *Las locuras de Bárbara*. El largometraje, que se estrenará en España en febrero de 1959 contará en su reparto con el debut de la actriz Gisia Paradis. Natural de Huesca y un año mayor que Biarnés, Gloria Paraíso Ballarín —como así se llamaba— será una persona clave en la vida de Biarnés porque compartirá su piso con Juana cuando esta se traslade a Madrid para trabajar en diario *Pueblo*. En todo caso, a partir de *Las locuras de Bárbara* su vinculación con el mundo del cine se estrechará cada vez más consolidándose, definitivamente, a través de Ignacio Ferrés Iquino y su productora IFISA, con quien trabajaría en al menos once largometrajes entre 1959 y 1963.¹⁸ Películas en donde volvería a coincidir con otro miembro de la familia de fotógrafos Pérez Rozas, en este caso Julio Pérez Rozas, que solía trabajar para IFISA como operador de cámara.

Entre los proyectos cinematográficos dirigidos y producidos por Ferrés Iquino, en donde Biarnés desempeñará las labores de foto-fija, se encuentran títulos como *Buen viaje, Pablo* (Ignacio F. Iquino, 1959); *Crimen para recién casados* (Pedro Luis Ramírez, 1960); *Llama a un tal Esteban* (Pedro Ruiz Ramírez, 1960); *Juventud a la intemperie* (Ignacio F. Iquino, 1961); *¿Pena de muerte?* (Josep María Forn, 1961); *Las estrellas* (Miguel Lluch, 1961); *¿Dónde pongo este muerto?* (Pedro Ruiz Ramírez, 1962); *José María el Tempranillo* (Josep María Forn, 1963) y *Un demonio con Ángel* (Miguel Lluch, 1963).

Trabajando en cine Biarnés aprendió los secretos de una buena dirección de fotografía y a trabajar con la luz y los encuadres de forma pausa y reflexiva. Algo que en la fotografía deportiva no era posible poner en práctica. Cada uno de estos rodajes se convirtieron en una oportunidad para absorber conocimientos de manos de todos los profesionales que formaban parte del equipo técnico, a trabajar correctamente con la profundidad de campo y, especialmente, a ser muy pulcra y cuidadosa para que en sus fotografías no hubiera ni una sola mota de polvo. (FJGR:CJB, 16 julio 2014)

En paralelo a los trabajos realizados en la industria del cine, Biarnés continúa ampliando su experiencia en los distintos lenguajes de la fotografía asumiendo todo tipo de encargos vinculados a fotografía informativa, publicitaria y a los que serían sus primeros fotografías de moda:

Hice fotos de moda, por ejemplo para Asunción Bastida, publicidad, fotos industriales... Yo

no decía que no a nada. Sobre todo porque era la manera de adquirir nuevas experiencias en un campo tan amplio como la fotografía. Aunque vivía en Barcelona, yo seguía ayudando a mi padre y, por supuesto, los domingos nos repartíamos el trabajo. Lo mismo cubría la información gráfica de una carrera ciclista que por la tarde compartíamos portería en los partidos de fútbol tanto en Tarrasa como en Sabadell. (Biarnés, 2104:14)

Tras finalizar los estudios en 1956 se conservan en el AGA los documentos que informan de la tramitación del Carnet Oficial de Periodista y de los giros de las tasas correspondientes para la obtención del Título de la EOP. Trámites que, según dan noticia los documentos, se prolongarán a nivel administrativo de diciembre de 1957 hasta abril de 1958. En el primero de ellos, se informa al Sr. Delegado Provincial del Ministerio de Información de Barcelona lo siguiente:

En relación con el escrito presentado por Doña Juana Biarnés Florensa domiciliado en esa capital calle Córcega nº172 he de manifestarle para su traslado al interesado, que a fin de tramitar su petición, deberá enviar a este Registro Oficial los documentos que al dorso se relacionan [Deberá enviar dos fotografías tamaño carnet]. Dios guarde a V.S. muchos años. Madrid, 7 de diciembre de 1957. Firmado Miguel Morell Moya. El Jefe del Registro Oficial de Periodistas. (AGA. ROP, IDD (09)009.001.002, caja 52/13973, exp. 4.203, 3)

Un Carnet que estará listo para su entrega en enero de 1958 a la espera del abono de las tasas estipuladas al efecto según se le hace saber al Sr. Delegado Provincial del Ministerio de Información de Barcelona:

Adjunto le remito, para su entrega a la interesada, previo pago de su importe de 35 pts., el Certificado Carnet, correspondiente a Dña. Juanita Biarnés Florensa, domiciliada en esa capital calle Córcega, 172. El importe de dicho Carnet deberá ser girado a la Administración de este Ministerio, especificando motivo, origen y procedencia. Dios guarde a V.S. muchos años. Madrid, 8 de enero de 1958. Firmado: Miguel Morell. El Jefe del Registro Oficial de Periodistas. (AGA. ROP, IDD (09)009.001.002, caja 52/13973, exp. 4.203, 4)

Asimismo, y en relación al Título de Periodista Gráfico, los documentos informan de su envío a la interesada en febrero de 1958, tal y como se le hace saber al Sr. Delegado Provincial del Ministerio de Información de Barcelona:

En el día de hoy y por correo certificado tengo el gusto de enviarle el Título de Periodista correspondiente a Doña Juanita Biarnés Florensa domiciliada en esa capital calle Córcega nº172. El importe de dicho Título, de 200,00 pts., deberá de girarlo a la Escuela Oficial de Periodismo, sita en esta Capital, calle de Zurbano 55, especificando motivo, origen y procedencia, debiendo

comunicar a este Registro haber efectuado dicho pago. Dios guarde a V.S. muchos años. Madrid, 10 de febrero de 1958. Firmado: Miguel Morell Moya. El Jefe del Registro Oficial de Periodistas. (AGA. ROP, IDD (09)009.001.002, caja 52/13973, exp. 4.203, 5)

Por último, y con sello del ROP se hace constar que: “El Delegado Provincial de Barcelona, en Oficio nº1043, fecha 26 de abril de 1958, comunica giro nº4240 importe Carnets de Periodistas, entre ellos el de Dña. Juanita Biarnés Florensa (35 pts.)” (AGA. ROP, IDD (09)009.001.002, caja 52/13973, exp. 4.203, 6).

Aunque la expedición del Carnet Oficial de Periodista se prolongase hasta abril de 1958, el mero carnet de la EOP le daría una mayor legitimidad a la hora de cubrir las informaciones deportivas de los medios en los que colaboraba con su padre. Así y aunque antes de entrar a la escuela ya había dado cobertura gráfica a varias etapas de la Vuelta a Cataluña (*El Mundo Deportivo*, 21 agosto 1954:4), ahora lo hará para la Vuelta Ciclista a España (*El Mundo Deportivo*, 10 abril 1955:3) o viajará como enviada especial de *El Mundo Deportivo* al Tour de Francia. Su misión en este último caso será cubrir las etapas que transcurrían en las estribaciones de los Pirineos: “En esta peregrinación que realizamos junto a Juanita Biarnés, la reporter gráfica que acompaña nuestra expedición.” (*El Mundo Deportivo*, 28 julio 1955: 5-6).

Así las cosas, durante este verano de 1955, recién finalizado su primer año en la EOP, Biarnés se convertirá en la primera mujer que cubre estos dos grandes acontecimientos deportivos. Aunque los reportajes sobre la Vuelta Ciclista a España no testimonian dificultad alguna en el desarrollo de su trabajo, bien es cierto que del conjunto de fotografías del Tour de Francia no se incluye ninguna imagen de los ciclistas compitiendo en las etapas. Quizás, fuera debido a las dificultades de acceder a la zona de prensa custodiada por la organización del Tour. Aunque *El Mundo Deportivo* no especificase nada al respecto, años después la propia Juana Biarnés hablará de las dificultades a las que se tuvo que enfrentar para poder hacer fotografías en las etapas de la Vuelta Ciclista a Francia: “—¿Disgustos? —También. Cuando fui a la Vuelta a Francia y me dijeron que la carrera no podía ser seguida por una señorita. A pesar de todo burlé la vigilancia y seguí trabajando” (*Pueblo*, 9 noviembre 1961:8). Un hito, el del verano de 1955, que culminaría en la cobertura gráfica para *El Mundo Deportivo* de la XXXV Vuelta Ciclista a Cataluña bajo el equipo volante Pirelli durante la última semana de agosto y el mes de septiembre.¹⁹ Un proyecto que le llevará a recorrer, durante varias semanas, las principales localidades catalanas abordo del jeep oficial de Pirelli [FIG.B,22].

La experiencia en la Vuelta a Cataluña y en el Tour de Francia impulsarán la carrera de Biarnés hacia otras citas deportivas relacionadas al ciclismo como carreras homenaje²⁰, torneos organizados por marcas comerciales²¹, el Campeonato de España de Fondo Carretera para Amateurs (*El Mundo Deportivo*, 10 junio 1957), el Cinturón de Cataluña (*El Mundo Deportivo*, 26 septiembre 1958), la Vuelta a Levante (*El Mundo Deportivo*, 7 marzo 1959) o el Campeonato de Cataluña de Montaña (*El Mundo Deportivo*, 25 mayo 1959).

No obstante, la vinculación de Juana Biarnés con el ciclismo cobrará un matiz especial tras el fallecimiento de su tío paterno y la creación en 1958 del I Trofeo José Biarnés para amateurs organizado por A.C. Marina “instituido en memoria del que fue un gran deportista y entusiasta de este deporte... y hermano de nuestro corresponsal de Tarrasa” (*El Mundo Deportivo*, 25 mayo 1958). Un Trofeo que reunirá, de nuevo, a padre e hija en el ejercicio profesional para cubrir fotográficamente una cita deportiva donde, justamente, ellos mismos formarán parte de la noticia.²²

Esta relación al mundo de las dos ruedas también vendrá pareja a reportajes sobre nuevas disciplinas vinculadas al del motor como carreras de motorismo, ciclomotores, vespas y *mobylettes*.²³ Algunas de ellas, como el V Campeonato Nacional de Motorismo de Regularidad harán que tenga que desplazarse hasta Madrid para dar una completa cobertura gráfica (*El Mundo Deportivo*, 2 diciembre 1957:9). Con objeto de poder hacer llegar sus fotos a los diarios con la mayor premura posible, Biarnés a veces revelaba sus carretes en el estudio del también fotógrafo José Demaría Vázquez “Campúa” (ROP 4017), situado en aquel entonces en la calle Bárbara de Braganza (Campuafotografo.es, 8 diciembre 2013). El compañerismo y la mutua admiración entre ambos colegas de profesión quedará reflejada en la dedicatoria que, fechada en marzo de 1959, Campuá manuscibe sobre un retrato suyo llevado a cabo por Biarnés: “A la estupenda Juanita Biarnés, artista de la fotografía, que tan maravillosamente ha sabido captar esta foto mía, la mejor que poseo. Con afecto y admiración de su compañero y amigo, José Campúa. Madrid” [FIG.B,23]. Un retrato, por otro lado, que será empleado por diario *Pueblo* en 1963, sin la firma de Biarnés, en una serie de reportajes de Marino Gómez-Santos por título “Campúa cuenta su vida” [FIG.B,24].

Los viajes a Madrid ya eran algo frecuente en los comienzos de la década de los sesenta tal y como queda reflejado en reportajes como “La Cyclette en los II Seis Días de Madrid” (*El Mundo Deportivo*, 9 noviembre 1961:8) o el de “La Copa Ciudades en Ferias desde Madrid” (*El Mundo Deportivo*, 15 noviembre 1961:2). A raíz de la presentación de la *cyclette* en el Palacio de los Deportes de Madrid, Juana Biarnés llamará la atención de los

reporteros de *Pueblo* allí convocados que, fascinados por su presencia y talante, le hicieron su primera entrevista como personaje de interés público en un medio nacional. De este modo, en la edición vespertina del 9 de noviembre de 1961 aparecerá la primera referencia sobre Juana Biarnés en el diario *Pueblo*. Se trata de una entrevista donde, ya desde el titular, se la presenta como una de las mayores promesas del reporterismo gráfico deportivo español. La entrevista, que supone el primer relato biográfico de la propia Biarnés, repasará sus comienzos en la prensa deportiva y su vinculación a la fotografía: “«¿Si algún día tuvieras que dejar tu trabajo?» «No sería nadie. No podría vivir»” (*Pueblo*, 9 noviembre 1961:8).

A pesar de que en la actualización de la ficha del ROP llevada a cabo en 1969 se especifica que la colaboración con el *El Mundo Deportivo* perdurará hasta 1964 bien es cierto que el número de reportajes firmados disminuye considerablemente desde 1961 hasta casi desaparecer. Algo que podría explicarse a tenor de los datos que aporta la misma ficha del ROP en la actualización de expediente llevada a cabo a 15 de julio de 1969, que da noticia del comienzo de su colaboración con el diario *Vida Deportiva* entre 1961 y 1964. En ambos casos, los motivos de baja en estas cabeceras se argumentarán por su traslado a Madrid. (AGA. ROP, IDD (09)009.001.002, caja 52/13973, exp. 4.203, Ficha ROP 1969).

Lo interesante de esta actualización de expediente será el hecho de que en la ficha se haga constar que el comienzo de su colaboración con *El Mundo Deportivo* se produce en 1960 cuando, sin embargo, ya hay reportajes con su firma desde 1953. En este sentido, el Historial Profesional del impreso de la Sección de Periodistas a fecha 15 de julio de 1969 así también lo indica: “Historia Profesional. Periódicos donde ha prestado sus servicios (especificando categorías y fechas): *El Mundo Deportivo* 1960-1964, *Vida Deportiva* (1961-1964) y colaboraciones en toda clase de revistas de actualidad” (AGA. ROP, IDD (09)009.001.002, caja 52/13973, exp. 4.203, s/n-1969). Un desajuste de fechas que vuelve a poner de relieve la dificultad de construir un relato historiográfico preciso aun contando con documentos oficiales. En cualquier caso, y más allá de que su trayectoria en prensa deportiva en 1962 era ya un hecho incuestionable, dos acontecimientos darán un giro a su carrera provocando un inesperado desenlace.

En septiembre de ese mismo año, un trágico acontecimiento, que vivirá en primera persona, volverá a poner de relieve el coraje y la valentía de Juana Biarnés a la hora de realizar reportajes y llegar hasta el fondo de la noticia. En septiembre de 1962 la comarca del Vallés se verá azotada por una fuerte riada que arrasará, entre otras localidades, Terrassa. Juana Biarnés, que se encontraba en ese momento en su ciudad natal, realizará junto a su padre un extenso reportaje fotográfico sobre las devastadoras consecuencias de las lluvias torrenciales. Las fotografías fueron publicadas inmediatamente en el semanario nacional

de sucesos y actualidades *Por Qué* en su edición del 30 de septiembre. Asimismo, el mismo día de la tragedia la joven Biarnés consiguió llegar hasta Barcelona haciendo autostop para entregárselas a Federico Gallo, quien las hizo públicas en los espacios informativos de Televisión Española (Biarnés, 2104:15).

El reportaje de las riadas de 1962 supuso para Juana Biarnés todo un éxito periodístico y reforzaron aún más la fuerza de su nombre en los círculos periodísticos madrileños. Una presencia en la capital que, antes incluso de la catástrofe que asoló la comarca del Vallès, había vuelto a quedar patente en una breve información publicada en diario *Pueblo* que ponía de relieve que Biarnés no pasaba desapercibida en sus viajes a Madrid:

Juanita Biarnés aparte de ser una de las pocas mujeres fotógrafos que actúan en Madrid, es una excelente bailarina de ‘twist’. Algo que lo demuestra muy a menudo en una conocida boite que, por cierto, entrega una botella de champaña al campeón. (*Pueblo*, 8 marzo 1962: 9).

Pero lo que supondrá la primera oportunidad de Biarnés en diario *Pueblo* vendrá a colación de un encuentro fortuito con Carlos María Franco, relaciones públicas de diario vespertino en el aeropuerto de Barajas. Posiblemente este hecho sucediese a comienzos del mes de octubre de 1963, tras su estancia en Madrid para cubrir el V Premio Internacional Motorista de Otoño celebrado en el Parque del Retiro.²⁴ El relaciones públicas de *Pueblo* viajaba de Madrid a Barcelona para ultimar los detalles de la Gala de la Seda que iba a tener lugar en unos días en el Palacio de *Montjuich*.²⁵ Al enterarse de que Biarnés era fotógrafa de prensa, le ofreció cubrir el evento. El encargo era importante no porque acudiese don Alfonso de Borbón, sino porque sus fotografías pasarían por la manos del mismo Emilio Romero, director del diario *Pueblo*.

Bajo el titular “El Príncipe y la Cenicienta”, las fotografías de Biarnés fueron publicadas en *Pueblo* el 12 de octubre de 1963. Dos días después Biarnés daría noticia del encuentro de la Cenicienta y el Príncipe con Salvador Dalí y de su presencia en una recepción ofrecida por los marqueses de Sentmenat. Ambos reportajes, publicados de forma conjunta (*Pueblo*, 14 octubre 1963: 6) supondrán el cierre de una cobertura gráfica que le abrirá las puertas al diario vespertino de Emilio Romero. A partir de este momento, y hasta diciembre de 1963, publicará una veintena de reportajes más. Entre ellos, desatacará el de la I Fiesta del Azafrán en Consuegra (*Pueblo*, 28 octubre 1963: 10) [FIG.B,25-26], de tinte más costumbrista, así como otros donde demostrará sus habilidades sociales, rapidez en la mirada, recursos a la hora de aproximarse al personaje y su red de contactos en el mundo del cine fruto de su experiencia como foto-fija. Así, en estos últimos meses de 1963 Biarnés brindará a *Pueblo* reportajes como los cumpleaños del Sha de Persia (*Pueblo*, 29

octubre 1963: 10) y del rey Hussein I (*Pueblo*, 15 noviembre 1963: 10), Marisol (*Pueblo*, 7 noviembre 1963: 10) [FIG.B,27], actores y actrices del mundo de la televisión y el cine en escenas de gran intimidad y cercanía (*Pueblo*, 21 noviembre 1963: 11) o personalidades del mundo del toreo como Jaime Ostos (*Pueblo*, 15 noviembre 1963: 11) y César Girón (*Pueblo*, 15 noviembre 1963: 11) [FIG.B,28]. Una muestra de su polédrica praxis fotográfica que culminará con varios reportajes sobre moda y tendencias en el vestir (*Pueblo*, 3 diciembre 1963: 11).

En apenas dos meses y medio Biarnés había mostrado y demostrado todo lo que podía ofrecer en un diario de la importancia y embargadura de *Pueblo*. Emilio Romero, que supo ver todo el potencial de esta joven fotógrafa le brinda la oportunidad de ir a Madrid y empezar a colaborar de forma habitual en su diario vespertino. Así, y tal y como indica la ficha del ROP a fecha de 1969 iniciará su relación con diario *Pueblo* como colaboradora habitual en 1963 y “entra en plantilla el 1 de octubre de 1967” (AGA. ROP, IDD (09)009.001.002, caja 52/13973, exp. 4.203, Ficha ROP 1969).

A tenor por la asiduidad de reportajes realizados en Madrid a partir del mes de enero que son publicados en el diario²⁶, Juana Biarnés plenamente instalada en Madrid en 1964 para convertirse en la primera mujer *reporter* gráfica de diario *Pueblo*. La presencia de mujeres periodistas en la redacción de *Pueblo* no era algo nuevo. De hecho, en 1963 el diario ya contaba con mujeres redactoras como María Francisca Ruíz que, precisamente, será la que firme el reportaje “El Príncipe y la Cenicienta” con el que debuta Biarnés en esta cabecera: “Barcelona, 12. Crónica telefónica de nuestra enviada especial María Francisca Ruiz” (*Pueblo*, 12 octubre 1963: 21). En cualquier caso, no será hasta comienzos de la década de los setenta cuando *Pueblo* cuente con otras mujeres fotorreporteras como Magalí Berenger o Angélica “Queca” Campillo Álvarez (Cáceres 1950- Cáceres 2015) [FIG.B,29].

En *Pueblo*, Juana Biarnés comenzará a publicar en la sección del diario denominada «Madrid Actualidad». Ya desde sus primeros reportajes quedará patente la habilidad de Biarnés por sacar el máximo partido a cualquier situación en aras de obtener la mejor fotografía. Como recién llegada a la redacción, sus primeros trabajos consistían en cubrir la llegada de todo personaje o celebridad al aeropuerto de Madrid. La mayor parte de las veces a horas intempestivas. Mientras otros compañeros de profesión acudían a hacer la foto y se iban, ella intentaba inmiscuirse al máximo en todo asunto para entablar lazos con el personaje noticiable o con aquellos o aquellas que pudieran facilitarle el acceso al personaje en otro contexto de cara a conseguir un reportaje en exclusiva. Llaves de acceso que le facilitarán poder colarse y codearse con maestría en cualquier acto social. Ya se

traten de fiestas de alta sociedad o en actos y celebraciones propias del mundo del arte, la música y la cinematografía.

Plenamente integrada en el equipo de diario *Pueblo*, en general nunca se sintió desplazada por el hecho de ser mujer (FJGR:CJB, 16 julio 2014), Juana Biarnés llevará a cabo a lo largo del año un total de 226 reportajes gráficos que abarcarán, en su mayoría, temas relacionados con sociedad, espectáculos, música, sucesos, cultura, moda y certámenes de belleza. Entre las secciones en las que se publican sus trabajos destacará, además de “Madrid Actualidad”, espacios como “Mundo Ligerio”, “Sucesos”, “Madrid lo que pasa” y “A mí que me registren”. Será, en esta última, donde firmará, por primera vez, como “Juana Biarnés” [FIG.B,30] sin el diminuto habitual en su nombre de pila (*Pueblo*, 28 marzo 1964:9). Algo que no tendrá continuidad salvo en casos muy concretos.

El número de reportajes gráficos que acapararán la portada de *Pueblo* ascenderá, durante este año, a un total de diecisiete veces. Entre los temas más frecuentes será los relativos a personajes de la actualidad social así como estrellas de la canción y del mundo del arte y el espectáculo. Será el caso de los reportajes²⁷ que tratan de Don Alfonso de Borbón, Dalí, la hija de Lola Flores, Carmen Sevilla, Marisol, Geraldine Chaplin, Diana Dors, Charo Baeza o Carmen Cervera. Biarnés también conseguirá la portada de *Pueblo* gracias a un reportaje gráfico sobre el crimen de Villarejo (*Pueblo*, 11 septiembre 1964:1) y, en un par de ocasiones, a trabajos sobre personajes y acontecimientos relativos al mundo del deporte. Ejemplo de ello serán sus fotografías de la entrevista a Raimundo Saporta, de la selección de baloncesto del Real Madrid (*Pueblo*, 16 septiembre 1964:1) y las del comienzo del campeonato de fútbol 64-65 (*Pueblo*, 14 septiembre 1964:1).

Paradójicamente, el número de reportajes sobre temas relativos al deporte apenas llegará a la decena durante este primer año en *Pueblo*. Madrid le ofrecía adentrarse en una gran variedad de nuevos temas y enfrentarse a reportajes que nada tenían que ver con las informaciones deportivas que había cubierto largamente durante su etapa en Barcelona y de las que ya poco podía aprender. Los planes de Emilio Romero por hacer de *Pueblo* un diario más conectado con los jóvenes hará que las informaciones de Biarnés se encaminen a dar cobertura gráfica a las nuevas estrellas de la música y que sus reportajes deportivos sean abordados desde la crónica social. Así, los temas taurinos —que comienzan a tener relevancia tras su llegada a Madrid— se abordarán desde una perspectiva más centrada en la relevancia del torero como personaje mediático y en el público que se da cita en los tendidos que en la fiesta propiamente dicha. Incluso, en este desdibujamiento entre lo público y lo privado, en las convalecencias de los maestros corneados en los sanatorios de toreros.

Los reportajes gráficos sobre acontecimientos futbolísticos irán en esta misma línea cubriendo a los protagonistas de la noticia fuera del campo de juego. A pesar del premio que recibe por su trayectoria profesional en la prensa deportiva nada más llegar al diario vespertino, la trayectoria de Biarnés en *Pueblo* no se caracterizará por los reportajes deportivos. Emilio Romero canalizará el talento de Biarnés hacia otro tipo de temas desde fecha temprana. Un nuevo horizonte en el que lo deportivo tenía que quedar en un plano secundario y en el que Biarnés estará en completa sintonía. En este sentido, el reconocimiento a su labor como la reportera gráfica deportiva que recibe a su llegada a *Pueblo* actuaría como un fin de ciclo que impulsaba a Biarnés a conseguir un éxito similar, e incluso mayor, en otro tipo de temas (FJGR:CJB, 16 julio 2014).

La primera mención a este premio en *Pueblo* aparecerá en el mes de febrero de 1964. No obstante, el titular de la noticia será acaparado por Enrique Verdugo, fotógrafo que cubría habitualmente los eventos deportivos: “Premios al Mérito en la Información Gráfica. Nuestro compañero Enrique Verdugo, galardonado” (*Pueblo*, 17 febrero 1964:8). La mención a Biarnés, a la que se alude como «Juana» en lugar de «Juanita», quedará desplazada al cuerpo de texto de la crónica: “Trofeo Vicepresidente del Gobierno a la señorita Juana Biarnés, de *El Mundo Deportivo*” (p.8).

Tres meses después, se publicará en *Pueblo* una noticia relativa a un premio que recibe su padre, Juan Biarnés, por su esfuerzo en difundir y visibilizar el hockey [FIG.B,46]. El titular de la noticia reza la siguiente: “Placa al Mérito Deportivo por los trabajos a favor del hockey español” (*Pueblo*, 12 mayo 1964:15). Noticia que, en su cuerpo de texto, alude a Juana Biarnés como hija del galardonado y colaboradora de *Pueblo*. Finalmente, y ya en el 2 de junio de 1964, *Pueblo* se hará eco de la entrega de los “Premios 1963 al Mérito en la Información Gráfica”. En esta ocasión, Biarnés sí será protagonista del titular del reportaje y será mencionada como «compañera» en lugar de «colaboradora»: “Fueron galardonados nuestros compañeros Juanita Biarnés, Antonio y Enrique Verdugo” (p.10). El cuerpo de texto desarrolla la noticia sobre este reconocimiento: “2º trofeo del vicepresidente del Gobierno a la señorita Juanita Biarnés de ‘El Mundo Deportivo’ de Barcelona y de *Pueblo*” (p.10). El reportaje, va acompañado de una fotografía donde aparecerá retratada, por segunda vez, la propia Biarnés y cuyo pie de foto informa: “Juanita Biarnés recibe de manos del secretario general de Sindicatos, don Pedro Lamata, el trofeo del vicepresidente del Gobierno” [FIG.B,31].

Reconocida su trayectoria tanto por sus colegas de profesión como a nivel institucional, Juana Biarnés desarrollará una trayectoria imparable en diario *Pueblo* durante ocho años más. Años en los que tendrá lugar la regularización del “Libro Oficial de Redactores

Gráficos” al “Libro Oficial de Periodistas” y la aprobación de la nueva la Ley de Prensa e Imprenta de 1966. Con fecha 20 de marzo de 1965 se localiza el asiento nº 4.203 la reseña administrativa por la que quedará inscrita en el Libro Oficial de Periodistas del ROP: “Juanita Biarnés Florensa en virtud de la transitoria 1ª de la Orden de 27-2-65” (AGA. Volumen del ROP, IDD (09)009.005 Libro 23. Top. 52/41.101-41.201, folio 341). La transitoria primera a la que se alude es la de la Orden de 27 de febrero de 1965 por la que se regula el Registro Oficial de Periodistas:

Disposiciones transitorias. Primera: Los Periodistas que estén suscritos actualmente en el Libro Oficial de Redactores Gráficos se incorporarán al Libro Oficial de Periodistas, inscribiéndose en este todos los nombres que figuran en el primero y en el mismo orden que están. La numeración que corresponda a los inscritos en el Libro de Redactores Gráficos, al incorporarlos al Libro Oficial de Periodistas, comenzará con el número siguiente al de la última inscripción practicada en dicho Libro de Periodistas en la fecha de publicación de la presente Orden. Segunda: Las inscripciones que deban producirse por virtud de la Orden de este Ministerio de fecha 3 de julio de 1963 se acomodarán en su trámite a lo dispuesto en el artículo sexto de la citada disposición legal. (BOE, 20 de marzo de 1965, 68: 4200)

De esta disposición se entiende y se confirma, por tanto, que su inscripción en el ROP se produce por un procedimiento ajeno a la famosa regularización que propició la Orden de 3 de julio de 1963. La incorporación al ROP quedará regulariza, por tanto, por haber estado ya inscrita en el Libro Oficial de Redactores Gráficos entre diciembre de 1957 y los primeros días de enero de 1958.

Pocos meses después a la asignación del número 4.203 en el Libro Oficial de Periodistas del ROP, Biarnés llevaría a cabo uno de los reportajes más relevantes en sus primeros años en Madrid como fotorreportera de *Pueblo*: la cobertura gráfica que hará a la visita de los *Beatles* a España (*Pueblo*, 3 julio 1965:1,16,17). No contenta con las imágenes captadas en el aeropuerto y en Las Ventas, Juana Biarnés se las ingeniará para viajar en el mismo avión que trasladará a la banda hasta Barcelona (*Pueblo*, 6 julio 1965:25). La trascendencia de este reportaje gráfico en exclusiva sobrepasará los límites del propio diario *Pueblo*. El hecho de que Joana Biarnés pudiera viajar con los Beatles en el mismo avión que los traslada a Barcelona y, posteriormente, pasar unas horas en la habitación del hotel donde se alojaban posibilitó un reportaje gráfico que saldrá publicado como *absoluta exclusiva* en el número 303 correspondiente al mes de julio de la revista *Ondas* (p.14-15).

Ni López de Zuazo Algar (1981 y 1988) ni Nash y Colita (2005) harán referencia a Biarnés como reportera gráfica de la revista barcelonesa *Ondas*. Dato que confirmaría que

Juana Biarnés no tenía una relación de exclusividad con *Pueblo* pudiendo colaborar con otros medios, fundamentalmente revistas, aunque nunca con otros diarios para no entrar en competencia directa con *Pueblo*. Un hecho que el propio César Lucas corroborará al recordar la relación laboral que tenían los fotorreporteros de *Pueblo* con la dirección del diario (FJGR:CCL, 6 mayo 2016, Madrid). A tenor de su cuaderno de apuntes, estos trabajos habrían sido frecuentes con otras revistas especializadas en los nuevos ritmos musicales, el cine y la moda. Ejemplo de estas colaboraciones externas a *Pueblo*, esta tesis doctoral aporta un nuevo dato: la revista *Discóbolo*. En el número 101 correspondiente al 1 de junio de 1966 aparece firmado un reportaje en exclusiva sobre Los Brincos que acaparará, además de tres páginas interiores, la portada de dicho número [FIG.B,32].

A través de la cobertura gráfica de todo lo que aconteciese en relación a los nuevos ritmos musicales, Juana Biarnés logrará entablar una estrecha relación con incipientes estrellas de la canción y el cine como Raphael, Juan Manuel Serrat, Massiel, Marisol, Rocío Durcal, Luis Eduardo Aute, Lola Flores, Sara Montiel, Carmen Sevilla, Conchita Velasco, Sonia Bruno, Pastora Imperio, Peret, El Dúo Dinámico, Los Brincos o Los Bravos entre otros muchos más [FIG.B,33-48]. Una relación que favorecerá el total desdibujamiento entre sujeto fotografiado y fotógrafa creando imágenes de una intimidad, cercanía y naturalidad más propia de la fotografía de álbum familiar que la del reportaje fotoperiodístico. Un hermanamiento y complicidad patente en la relación que, desde su debut, mantuvo —y sigue manteniendo en la actualidad— con Raphael, primero bajo el encargo expreso de diario *Pueblo* y luego como fotógrafa de cabecera de muchos de sus trabajos discográficos [FIG.B,49-50]. Con Serrat, al igual que conseguía una detallada cobertura gráfica sobre su polémica candidatura para ir a Eurovisión también era capaz de apresar con su cámara los instantes más íntimos del artista en sus viajes a Cercedilla [FIG.B,51]. Algo que en 1968 ocurrirá también en el periplo europeo que emprende con Massiel rumbo al XIII Festival de la Canción de Eurovisión [FIG.B,52].

La cobertura internacional en lo relativo a festivales musicales le llevará a viajar a ciudades europeas como San Remo en 1967 [N.170] y 1968 [W.1437-1439], a Dublín para el Festival de Eurovisión 1970 [E.2235], Cannes en 1967 [S.184], y 1969 [L.1732, S.1804, A.1912]²⁸ a propósito del *Marché International du Disque et de l'Édition Musicale* (MIDEM) e incluso a Checoslovaquia en plena Primavera de Praga, tal y como se deduce de los documentos administrativos al efecto en aras de conseguir los pasaportes correspondientes:

Att.: Sr. D. Manuel Jiménez Quílez. Director General de Prensa. Madrid. Mi querido Director y Amigo. Deseamos enviar al Festival de la Canción Internacional de La Clef D'Or de Karlovy-Vary, en Checoslovaquia, a nuestros colaboradores Emilio G. Loygorri y Juana Biarnés, ambos registrados en el R.O.P. con los números 3.309 y 4.203, respectivamente. Te

ruego que, si no hay inconveniente por vuestra parte, curses la correspondiente autorización a la Dirección General de Seguridad para la cuestión de pasaportes. Muy agradecido, te saluda atentamente. Fdo. Manuel Salvador Morales. Subdirector de *Pueblo*. Madrid, 17 de junio de 1968. (AGA. ROP, IDD (09)009.001.002, caja 52/13973, exp. 4.203, s/n, 17 junio 1968a)

Att.: Don Manuel Salvador Morales. Subdirector de *Pueblo*. Mi querido amigo: Con esta fecha se ha remitido a la Dirección General de Seguridad el informe a que aludes en tu carta de hoy, relacionado con el visado de pasaporte a favor de Don Emilio G. Loygorri y Dña. Juana Biarnés. Un cordial saludo, Manuel Jiménez Quílez. Madrid, 17 de julio de 1968. (AGA. ROP, IDD (09)009.001.002, caja 52/13973, exp. 4.203, s/n, 17 junio 1968b)

Att.: Excmo. Sr. Don Manuel Jiménez Quílez. Director General de Prensa. Mi querido amigo: Contesto a tu carta de fecha 17 de los corrientes, relacionada con la solicitud de pasaporte de Don Emilio G. Loygorri y Dña. Juana Biarnés, ambos periodistas profesionales, significándote que he cursado las órdenes oportunas para que se expidan tales documentos a fin de que puedan efectuar informaciones sobre el Festival de la Canción Internacional de la “Clef d’Or” en Checoslovaquia. Un cordial abrazo de tu buen amigo, F/. Eduardo Blanco Rodríguez. Director General de Seguridad. Madrid, 18 de junio de 1968. (AGA. ROP, IDD (09)009.001.002, caja 52/13973, exp. 4.203, s/n, 18 junio 1968)

Un año después del viaje a Checoslovaquia y también durante el seguimiento de artistas españoles en festivales internacionales de la canción, Biarnés recibirá la noticia del fallecimiento de su padre. Será en abril de 1969 durante la edición del Festival de Lugano en Suiza. Una noticia que trascenderá al propio diario *Pueblo* y de la que harán eco otras cabeceras como diario *ABC*.

Para terminar consignaremos las ingratas noticias recibidas en Lugano de la muerte del padre de la enviada de “Pueblo”, Juana Biarnés, y del padre político de José Luis Uribarri, de TVE, compañeros entrañables que tantas veces y en tantos lugares se han unido a nuestros afanes informativos musicales. Nuestro más sentido pésame para ambos. (*ABC*, 26 abril 1969:43)

Raphael tendrá un lugar privilegiado entre todos los artistas a los que Juana Biarnés ayudó a construir todo su imaginario visual a través de sus reportajes para prensa y fotografías para la promoción de películas y discos. Siguiendo indicaciones del propio diario *Pueblo*, y desde sus primeras actuaciones en Madrid, Juana Biarnés dará cobertura gráfica

a sus rodajes y giras internacionales, tanto en Europa como en América (FJGR:CJB, 16 julio 2014). La ingente cantidad de reportajes que llevó a cabo en estos viajes explica que la propia Biarnés fuera archivando los negativos en seis carpetas configurando un archivo paralelo dedicado exclusivamente a Raphael [FIG.B,54]. A pesar de que en este “Archivo Raphael” [JB:AR] los negativos carecen de datación precisa, se puede establecer un marco cronológico en base a las anotaciones que hay en la portada y en las hojas interiores de los cuadernos de negativos. Siguiendo la anotación de estas carpetas de 1967 a julio de 1968 Biarnés viajará con Raphael a París, a México a rodar *El Golfo* (Vicente Escribá, 1969), al Festival MIDEM de Cannes, a Reino Unido con motivo de su actuación del cantante en el *London Pavillion* [JB:AR1] y participará en una gira que le lleva por Ecuador, Panamá y Chile. [JB:AR3]. En el mes de julio de 1968 [JB:AR4] realiza otro viaje a Londres —del 19 al 23— para emprender, ya a finales de octubre una segunda gira por Chile, Nicaragua, Costa Rica y Buenos Aires [JB:AR3]. Por otro lado, a fecha 30 de enero de 1969 aparece un completo reportaje para la promoción del rodaje de la película *El ángel* (Vicente Escribá, 1969) [JB:AR5], para seguir, a partir del 28 de julio, con otro salto a la capital británica con motivo de otra actuación en Londres. Un verano, este del 1969, que culminará con un viaje a Nueva York del 17 al 20 de septiembre y al que seguirá del 3 al 5 de noviembre una nueva estancia en Londres *Pavilion* [JB:AR6]. Aunque este archivo no se adentra en la década de los setenta, existen negativos correspondientes a esta década y que se publicarán en otros medios distintos a *Pueblo*. Así, el rastreo en prensa dará noticia de la de una gira en Rusia en mayo de 1970 que coincidirá con el vigesimoctavo cumpleaños de Raphael en Moscú (*Semana*, 29 mayo 1970:1,40-42) [FIG.B,55].

Además de dar noticia del nacimiento y evolución de las nuevas bandas y jóvenes estrellas de la canción, Juana Biarnés brindará a *Pueblo* toda su experiencia como foto-fija realizando una amplia cobertura gráfica de rodajes cinematográficos y de la presencia en España de directores y estrellas del cine internacional. Esta vinculación con el mundo del cine quedará de nuevo confirmada cuando en 1968, ya inmersa en la vorágine de la redacción de diario *Pueblo*, vuelva a aparecer en una producción cinematográfica. En este caso, como una de las protagonistas —en el papel de ella misma— de la película *El fotógrafo* que Juan Miguel rodará junto a Sonia Bruno, La Polaca, Françoise Hardy, Luis Enrique Torán, Consuelo González, Eva Porras, Luis Porras, Marisol García Morcillo, Maryonne Cruquet y Patricia Imyans.

De forma parecida, su bagaje en el ámbito de la fotografía de moda hará que en *Pueblo* desarrolle un amplio trabajo relacionado con certámenes de belleza, los nuevos

usos sociales de la indumentaria y la irrupción de moda joven. Vigilante a todo cambio en las formas del vestir, en sus reportajes para *Pueblo* cobrará un especial protagonismo el revolucionario triunfo del uso de la minifalda así como de las propuestas de nuevos diseñadores como Mary Quant, André Courrèges, Pierre Cardin, Paco Rabanne, Herrero y Rodero o Juanjo Rocafort [FIG.B,56-59].

Igualmente, atenta siempre a todo lo que acontecía en el aeropuerto de Barajas, Juana Biarnés documentará el paso por nuestro país de las más relevantes personalidades del mundo de la política, la cultura y el espectáculo. Ya sea a modo de retrato en la sala de prensa del aeropuerto o de reportaje en exclusiva, diario *Pueblo* se nutrió de un amplio y variado repertorio de trabajos fotoperidísticos donde los Franco, la familia real borbónica o la duquesa de Alba compartirán protagonismo con figuras como Jacqueline Kennedy, el hijo de Chiang Kai-Chek, el padre y la ex mujer del Che, Roman Polanski, Charlton Heston, Rudolf Nuréyev, Tom Jones, Gordon Parks, Ana María Matute, Antonio Buero Vallejo, Salvador Dalí o Luis Buñuel entre otros [FIG.B,60-61]. Reportajes, como en el caso de Polanski o Nuréyev, Juana Biarnés orquestrará todo un dispositivo teatralizante para construirse personajes, desde el de “esposa de” a secretaria personal, con el fin de conseguir fotografiar al personaje sin levantar sospechas.

Asimismo, en la cobertura gráfica veraniega en la Costa del Sol y las islas Baleares será testigo del desarrollismo urbanístico de la costa, de la eclosión de las playas españolas como centro turístico internacional y de la construcción mítica de Benidorm, Marbella, Mallorca e Ibiza como epicentros de un turismo extranjero que, al tiempo que venía cargado de divisas, traía consigo fascinantes bikinis y desconcertantes prácticas nudistas. Igualmente, documentará símbolos clave del nuevo Madrid que se abría al futuro como la construcción, desde lo alto del su cubierta, de los rascacielos gemelos conocidos como Torres de Colón.

Todo este variado y poliédrico entramado de reportajes harán que diario *Pueblo* reconozca su gran labor informativa, su profesionalidad y compañerismo otorgándole el máximo reconocimiento que podía concederle el diario: el premio “Popular de *Pueblo* 1968” (*Pueblo*, 14 diciembre 1968:18). Un galardón que será anotado en la ficha actualizada del ROP de 1969 y que no solo la legitimaba como una profesional de reconocida valía en el campo del fotorreporterismo, también como todo un personaje a gozar de gran popularidad social. Este momento de imparable ascenso a la popularidad —su retrato aparecerá incluso en los pasatiempos del diario— enmarcará el compromiso de matrimonial de Juana Biarnés con el periodista francés Jean-Michel Bamberger, corresponsal en España

de la revista *Paris-Match*. Tras años de noviazgo, en marzo de 1970 finalmente contraerán matrimonio. Tras el enlace nupcial, los compromisos laborales de ambos periodistas van a impedir cuadrar fechas para organizar su luna de miel. Rompiendo moldes una vez más, Juana Biarnés se marchará sola y viajará durante varios meses por el Sudeste Asiático y Japón. Entre los reportajes que realiza durante esta luna de miel en solitario, destacarán el de las japonesas recolectoras de perlas de la isla de Mikimoto, el de las mujeres campesinas de Tailandia o el de la explotación y espectacularización turística que el gobierno de Tailandia llevaba a cabo en torno puente del río Kwai. Reportaje, este último, que será reciclado posteriormente por *Pueblo* simulando un viaje a Tailandia bajo encargo del diario: “El puente de la muerte. Seis mil hombres penden sobre el río Kwai. Enviados especiales Vicente Talón y Juana Biarnés” (*Pueblo*, 18 julio 1970:17-18) [FIG.B,72].

La colaboración con diario *Pueblo* continuará de forma intensa durante 1971 tomando un nuevo rumbo a partir de marzo de 1972. Discrepancias que afectaban a su praxis profesional harán que, apenas dos años antes de la salida de Emilio Romero de *Pueblo*, Juana Biarnés acepte la invitación de Luis María Ansón para comenzar a trabajar en diario *ABC* y *Blanco y Negro*. Unas cabeceras en las que, por otro lado, Biarnés ya habría publicado algunas fotografías con anterioridad. Así, por ejemplo, en 1966 en un amplio artículo de Justo Díaz-Villasante por título “La familia española en el Crisol” (*ABC*, 26 enero 1966:23-29) aparecerá una fotografía firmada por la propia Biarnés (p.29): “La vida cultural enriquece la educación de la familia: niños españoles leen libros y el “Correo de la Unesco” en su Club Juvenil (Fotos Biarnés)” [FIG.B,73].

En *ABC*, la periodista Natalia Figueroa será compañera de aventuras periodísticas de Juana Biarnés, con quien estrecharía relación al convertirse en la pareja sentimental de Raphael. Es más, fue a través la propia Biarnés como el cantante y la periodista entablaron amistad: “Cuando me enteré de que empezaban a salir fui a ver a Natalia y le dije: No voy a permitir que nadie le haga daño a Raphael. Ya puedes tratarle bien” (FJGR:CJB, 16 julio 2014).

Durante estos primeros años el trabajo fotoperiodístico de Biarnés aportará al diario un repertorio de fotografías muy similares a las que le hicieron famosa en *Pueblo* (*ABC*, 31 mayo 1972:131) [FIG.B,74] abordando un tipo de temas que ya habían despertado su atención en *Pueblo*, como las primeras comunidades hippies de Ibiza (*ABC*, 8 agosto 1972:125-131) [FIG.B,75]. Biarnés fue una de las primeras en publicar reportajes fotográficos sobre las prácticas nudistas en las playas ibicencas (*ABC*, 14 septiembre 1972:103-104) [FIG.B,76] y el impacto social de las mismas (*ABC*, 15 agosto 1973:69-71) [FIG.B,77]. No obstante encuentra, asimismo, nuevos temas de la mano de mujeres redactoras como Pilar Trenas, Elvira Daudet o al propia Figueroa. Entre ellos, por ejemplo, se encuentra su

participación en la serie «12 hombres de empresa» en el monográfico dedicado a José María Ruiz Mateos y firmado por Daudet (*ABC*, 19 noviembre 1972:37-41) [FIG.B,78] o “Las agencias matrimoniales hoy” con firma de Figueroa (*ABC*, 20 enero 1974:101-107)

Precisamente la relación con Figueroa en estos años de *ABC* dará a Biarnés una posición privilegiada a la hora de cubrir toda la actualidad informativa sobre la pareja. Ya sea para otras cabeceras (*Lecturas*, 9 junio 1972:1,59-63) [FIG.B,79] como a la hora dar noticia para el propio *ABC* sobre la marcha de su noviazgo “Nos casamos al principio del próximo otoño” (*ABC*, 28 mayo 1972:117, 119-123) [FIG.B,80] o de sus conciertos y recitales: “Marathon Raphael. Cuarenta y nueve recitales de tres horas de duración” (*ABC*, 21 abril 1974:121, 125-127). Pero lo que, sin duda alguna, tendrá una relevancia especial será la cobertura gráfica de lo que debería haber sido una de las grandes exclusivas de la carrera profesional de Biarnés: la boda secreta de Raphael Martos y Natalia Figueroa en la iglesia de san Zacarías de Venecia en julio de 1972 (*ABC*, 15 julio 1972) [FIG.B,81].

Las sospechas sobre un inminente enlace matrimonial tenían el alerta a un gran número de periodistas y agencias de prensa. Entre ellos, al fotorreportero César Lucas, que fue el que consiguió romper la exclusiva del reportaje de Biarnés y José María Pemán (*ABC*, 16 julio 1972:85, 87-91) [FIG.B,82].

Cuando yo dejo el diario *Pueblo* en el año 1965 fundo una agencia de reportajes, una agencia de prensa llamada *Cosmo Press* con un colega italiano llamado Septimo Gallitano. No éramos un agencia de noticias. Éramos una agencia de reportajes para publicaciones de ámbito internacional. Un día se empieza a rumorear que Raphael se va a casar con Natalia Figueroa. Imagínate, en aquel momento eran la pareja mediática número uno. Todas las revistas estaban deseando tener el reportaje de la boda. El problema es que nadie sabía ni cuándo ni dónde sería. Entonces, empezamos a investigar con un periodista de la época que se llamaba Yale junto a un detective privado. Pero como el detective no nos fue de gran ayuda seguimos trabajando por nuestra cuenta hasta que, por fin, nos enteramos que están en un hotel en Venecia. Así que Yale y yo nos vamos para allá y nos instalamos en el hotel Europa justo un día antes de su boda. Con la mala suerte que al llegar nos ve Juana, que iba a hacer la gran exclusiva. Cuando Juana me vio entrar en el hotel se quedó pálida. Y es que claro, le había destrozado la exclusiva. Entonces, ya que tendría la exclusiva, se aseguró, al menos, de apuntarse la noticia. Esa misma noche llamó al diario *ABC* y al día siguiente salió publicada la información de que esa misma tarde se casarían en Venecia. Claro, no sabes lo que fue aquello. Muchos periodistas cogieron un avión a primera hora de la mañana y llegaron a Venecia a tiempo para el enlace. Allí estaba la revista *Semana*, *Actualidad Española*, *Pueblo*... Juana volvía a Madrid en el primer vuelo que salía de Venecia al día siguiente,

a eso de las diez de mañana de Venecia. Pero mi colega italiano de la agencia, que estaba en Milán, vino a recogerme a las ocho de la tarde a Venecia, salimos corriendo a Milán y nos pasamos la noche revelando las fotos y haciendo copias. A las ocho de la mañana yo cogía un avión a Madrid que llegaba a las diez de la mañana, que era cuando Juana salía de Venecia. Mi jefe de ventas estaba esperándome en el aeropuerto para distribuir antes que nadie las fotos de la boda por todas las revistas. (FJGR:CCL, 9 junio 2015, Madrid)

A diferencia de diario *Pueblo*, en *ABC* Juana Biarnés no trabajará de forma tan continua las noticias vinculadas a la moda y la actualidad en las nuevas propuestas de la moda joven. La tendencia será abarcar temas desde el reportaje y con una perspectiva más centrada en la alta cultura. Ejemplo de ello serán los reportajes realizados junto a Natalia Figueroa dedicados a Balenciaga como “El Picasso de la moda” (*ABC*, 21 febrero 1972:101, 103-107) [FIG.B,83] o al escultor Miguel Berrocal en su estudio de Verona (*ABC*, 17 marzo 1973:125, 127-131) [FIG.B,84]. En esta misma línea, y en lo que concierne a personajes de la vida social habrá un desplazamiento de la mera fotonoticia, más habitual en *Pueblo*, a favor de la publicación de un amplio reportaje con varias fotografías, como ejemplifica el realizado a la familia Bosé-Dominguín: “Miguel Bosé. Nuevo en esta plaza” (*ABC*, 17 mayo 1972:101, 103-107) [FIG.B,85].

A raíz de la expansión internacional de *ABC* hacia Estados Unidos, Juana Biarnés viajará junto a Natalia Figueroa y otros colegas del diario a Nueva York en julio de 1973. Una estancia en donde aprovechará para visitar a Jesús Hermida, el que fuera su compañero en diario *Pueblo* y redactor —“plumilla”, como decían en la redacción— de gran parte de sus reportajes fotográficos. Fruto de este viaje serán los retratos de Hermida cubriendo la Fiesta del 4 de julio [FIG.B,86] las de Mingote detenido tras dibujar en el espacio público un grafiti sobre la llegada de *ABC* a Estados Unidos [FIG.B,87] y de María José, una bailaora española que triunfa en un “tablao” neoyorquino (*ABC*, 28 julio 1973:89,91-93).

A partir de 1973 la carrera profesional de Juana irá ampliando horizontes más allá de las páginas de *ABC* para iniciar una nueva etapa en agencias de prensa. Así, tras el paso por la agencia Heliopress, Contifoto y Cosmopress se embarcará en un nuevo reto en donde también participará su marido Jean-Michel Bamberger: la agencia Sincro-Press Internacional (FJGR:CJB, 16 julio 2014). El proyecto Sincro-Press buscaba su lugar en el panorama fotoperiodístico de los setenta: “Vida Cultural. Convocatorias para hoy: [...] A las once y cuarto.—Colegio Mayor Jiménez de Cisneros (Ciudad Universitaria). Redactores de Sincro-Press: «Fotografía y Periodismo»” (*ABC*, 15 noviembre 1973:55-56). Ahora, lo que el equipo de Juana Biarnés promoverá será una división internacional que afronte lo noticiable pero directamente desde Hollywood. De esta manera, Biarnés

se convertirá en una de las primeras fotografías españolas en cubrir fotográficamente la actualidad cinematográfica desde el continente americano. Una novedad arriesgada en aquellos momentos ya que implicaba competir con otras agencias internacionales que podían llegar con mayor rapidez y distribuir antes las fotografías.

Entre estos reportajes y en un contexto donde a la dictadura todavía le quedaría fuerzas para acogerse a la pena de muerte, cabe destacar el del rodaje de *Primera Página* (Billy Wilder, *The Front Page*, 1974), en el que “Jack Lemmon, en un descanso del rodaje, declaró con sorpresa a Juana: “¿Vd.. viene de España para fotografiarme? Sí que soy importante” (Carrasco et al., 2011).

Además de en las producciones de Hollywood, la mirada de Juana Biarnés también se depositó sobre las producciones llevadas a cabo en México, donde tendría la oportunidad de retratar a María Félix, una de las grandes estrellas del cine mexicano. Era la década de los setenta y en el imaginario colectivo la saga del Zorro ostentaba un protagonismo especial ya que su presencia acaparaba gran parte de la programación de las pantallas de cine y televisión. Aunque muchos de estos rodajes se llevaron a cabo en Madrid y Almería como *El Zorro* (Duccio Tessari, 1975) bien es cierto que regiones mexicanas como Durango o Morelos así como los Estudios América de Ciudad de México fueron testigos de las vicisitudes de este personaje como en *La gran aventura del Zorro* (Raúl de Anda Jr., 1976), *El Zorro Blanco* (José Luis Urquieta, 1978) o *Estos zorros... locos, locos, locos* (Peter Medak, *Zorro, the gay blade*, 1981).

La cobertura gráfica de este último largometraje, que será protagonizado por George Hamilton, llevará a Juana Biarnés a visitar México, país en el que en abril de 1980 pasaría unos días de vacaciones junto al joyero Humberto Cazalis: “Comida en honor a Juana Biarnés. La pintora Heidi, ofreció a su amiga de toda la vida, la periodista madrileña Juana Biarnés, una agradable comida. [...] Juana se encuentra en nuestro país de vacaciones” (*El Sol de México*, 18 abril 1980:1). Su estancia en la capital será objeto de varias noticias al ser recibida por lo más granado de la alta sociedad mexicana [FIG.B,88-89]:

La pintora más conocida del jet set mexicano, Heidi, ofreció una cena privada en honor de Juana Biarnés en el conocido hotel localizado en Chapultepec. [...] La atractiva Juana Biarnés, por su parte, vistió un traje superplisado, muy elegante, realizado en España y que le sentó —como todo lo que se pone encima— de maravilla”. (*Ovaciones*, 18 abril 1980:2).

Estos viajes a México serán aprovechados para trabajar de forma paralela en un reportaje nuevo en su trayectoria: la figura de la mujer en la revolución mexicana (1910-1917). Con un resultado final más orientado a lo éxito que a lo reivindicativo, Biarnés intentará localizar a todas aquellas mujeres que durante el levantamiento hubieran sido

“soldaderas” o revolucionarias con cargos: “Buscaba personajes de la historia de México que conociésemos en España. Entonces sólo los corresponsales hacían esto. Nadie con su dinero hacía cosas así.” (Carrasco et al., 2011). Entre las mujeres a quien pudo retratar se encuentran soldaderas como Herminia, condecorada por el gobierno mexicano y a la que entrevistó y fotografió, por mediación de unos amigos, con la misma camisa en la que la prendieron la medalla al valor [FIG.B,90].

Cuando estuvo frente a ella le pregunté cuál había sido su función en la revolución y si había ido en burro. A lo primero me contestó: “Llevar el correo a Pancho Villa”. A lo segundo me replicó con orgullo: ‘No, no, no... a caballo’. [...] En México también entrará en contacto con la viuda de Pancho Villa, Doña Luz Corral de Villa. Juana se fue hasta Chihuahua donde dirigía su casa-museo para los turistas curiosos de conocer sus recuerdos. “Pude hacer fotos de todos estos recuerdos , incluido el coche en el que mataron a tiros Pancho Villa”. [...] Sin ser consciente de la dimensión de este reportaje, algunas de estas fotos acabaron publicándose en una hoja parroquial (Carrasco et al., 2011).

En 1985, el amarillismo que ya sacaba a relucir Billy Wilder en su *The Front Page* (1974) empezaba a minar el espíritu de Juana Biarnés. A su entender el fotoperiodismo estaba cambiando a favor de un mayor sensacionalismo en los temas que las revistas demandaban y un esquema de trabajo por el que toda declaración o exposición ante la cámara había de hacerse cobrando. En unas declaraciones de 1983 al diario *ABC* ya expresa su malestar al respecto: “Las memorias —afirmó Juana Biarnés— se pagan y a mí me parece muy mal” Jaime de Mora y Aragón hizo constar que jamás había cobrado. Al margen de este tema refirió que para una invitación había llenado de lentejas una bañera. Ignoramos si a los invitados les saludó diciendo: Aquí tienes lentejas, si las quieres las comes o si no las dejas” (*ABC*, 28 agosto 1983:77)

A mediados de la década de los ochenta los *paparazzis* y las agencias de prensa tensionaban el mercado creando un sector cada vez eran más competitivo, la relación con los personajes y celebridades evolucionaba de lo personal hacia los intereses puramente comerciales, los montajes empezaban a anular lo puramente informativo y las demandas de las revistas no terminaban de encajar con los intereses de la propia Biarnés:

Yo había hecho un reportaje sobre una terapia para combatir el cáncer. Yo entendía que podía servir de ejemplo de lucha y superación. Era algo de interés informativo. Pero lo muevo entre las revistas y nada. Y en una publicación el director me enseña unas fotografías de Lola Flores y su familia vestidos de Reyes Magos y me dijo: “¡Esto es lo que vende!”. Me puse tan triste que ese día cuando llegué a casa le dije a Jean-Michel: “A mí esta forma de

entender el fotoperiodismo ya no me interesa. Quiero dejarlo” (FJGR:CJB, 16 julio 2015).

Juana Biarnés dejará definitivamente el fotoperiodismo en 1985 fijando su residencia en Ibiza, en una casa vecina a la de Raphael y Natalia Figueroa. En la isla pitiusa Biarnés cambiará las cámaras por los fogones, las cazuelas y las cucharas de madera dando rienda suelta a toda la creatividad culinaria que, desde bien pequeña, aprendió de su madre en esos duros años de posguerra. Haciendo uso de productos autóctonos de la isla de Ibiza y con su marido como socio, en verano de 1984 pone en funcionamiento el restaurante *Cana Joana* en una casa payesa de San José, cerca de la capital ibicenca. Así da noticia de ello el diario *ABC* tras la visita de Pilar Trenas, la que fuera una de sus redactoras en esta cabecera:

Pilar Trenas y Juana Biarnés. La conocida fotógrafa Juana Biarnés, ahora propietaria del restaurante Cana Joana de Ibiza, conversa con Pilar Trenas, directora de «Tele Madrid», durante una cena celebrada en su restorán. Pilar Trenas ha pasado una larga temporada de vacaciones en la isla pitiusa. (*ABC*, 15 septiembre 1984: 90)

Aunque las crónicas de Cecilia Galbis, corresponsal de *ABC* en Ibiza, y el propio López de Zuazo (1988) hablan del funcionamiento del restaurante en 1984, en la página web del restaurante Cana Joana la propia Biarnés, creada en 2004, señalará que será un 7 de julio de 1985 cuando vea la luz esta propuesta que fusiona la cocina tradicional catalana e ibicenca con la francesa, aprendida de la madre de su marido Jean-Michel. Un desajuste que se explicaría por los meses transcurridos hasta que el propio Bamberger se embarca definitivamente en el proyecto iniciado por Juana:

El restaurante Cana Joana propone una cocina mediterránea elaborada principalmente con productos de la isla de Ibiza. La cocinera —y propietaria— Joana Biarnés, nacida en Barcelona, fusiona la sabrosa como variada gastronomía catalana con el refinamiento de la cocina francesa. Un resultado siempre gustoso. Además el amor que pone en su elaboración se siente. De la mano de una mujer, una verdadera “cocina con amor”. [...] Una buena carta de vinos españoles seleccionados por Jean Michel Bamberger completa la oferta, sin olvidar los puros habanos para disfrutar con un delicioso café. (canajoana.com, 2014)

El restaurante, que recoge toda la impronta y personalidad de Biarnés, se convertirá en un punto de encuentro de todos los colegas de profesión y celebridades que años antes habían sido objeto de sus reportajes:

Cenas de famosos al amparo de los cipreses de Juana Biarnés. [...] Camino de San José, en las faldas de una pequeña colina, la fotógrafo Juana Biarnés ha abierto las puertas de su preciosa casa ibicenca y, desde hace un año, la ha convertido en un restaurante, en el que ella misma se encarga de guisar todos los platos. [...] Un enorme ciprés preside las primeras mesas del jardín. [...] En este tranquilo lugar se suceden las reuniones. Bajo el porche, un día cenan juntos el senador y vicepresidente de Alianza Popular Abel Matutes y su mujer, Consuelo Prat; Cuqui Fierro; la gran bailaora María Albaicín. El secretario del Partido Socialista Chiqui Benegas, Jose Luis Balbín, que continúa buscando su clave particular en Ibiza; el arquitecto Luis Cervera y su mujer, Rossetta; Smilja Mihailovitch, Vicente Ribas, el relaciones públicas carlos Martorell; Javier Iturrioz; la actriz María Mateo y otros amigos. A la noche siguiente, la misma mesa vuelve a reunir a nombre conocidos. (*ABC*, 12 agosto, 1895:29)

Este selecto grupo de comensales que acudían a Cana Joana hacían de esta casa payesa una suerte de fiesta de alta sociedad que, noche tras noche, rememoraban todas aquellas que desde su llegada a diario *Pueblo* Biarnés frecuentaba con asiduidad para llevar a cabo sus reportajes. La constatación de esta exquisita clientela no solo quedaba reflejada en las referencias que aparecían en prensa, en 2004 la propia web del restaurante así lo advertía:

Frecuentan el restaurante Cana Joana: la clase dirigente tanto nacional como extranjera así como profesionales cualificados, empresarios, periodistas, artistas, top models, deportistas, residentes habituales como ocasionales, gastrónomos, golosos, amantes del vino, enamorados jóvenes como maduros. Curiosidades: Los clientes habituales de Cana Joana disponen de una servilleta azul personal bordada con su nombre. Existe una cesta con gafas de diferente graduación para los que olvidan sus gafas de lectura aunque los caracteres de las letras de la carta no las requieren. Un helipuerto, en preparación y pendiente del permiso preceptivo de las autoridades competentes. (canaajoana.com, 2014)

Entre los clientes a los que Biarnés les bordaba las iniciales estará Don Juan de Borbón, gran admirador de la cocina de Cana Joana y cliente habitual del restaurante (FJGR:CJB, 16 julio 2014). Algo que lo confirma también la propia Galbis, acompañando en su crónica una caricatura de la propia Biarnés:

Los famosos y la buena mesa de Juana Biarnés. Cana Joana, el restaurante que Juana Biarnés ha instalado en una bonita casa ibicenca, se convierte de nuevo este verano en lugar de encuentro de famosos y personalidades. Su Alteza Real Don Juan de Borbón no ha dejado de acudir este año a cenar tranquilamente, igual que ha hecho en otras ocasiones [...] La cena, perfectamente atendida por Juana, su marido Jean-Michel, y sus ayudantes

Antonio, Feta y Antonia, transcurre apaciblemente, con las estrellas como techo y rodeados de la tranquilidad del campo ibicenco. (*ABC*, 20 agosto 1986:43)

A la vista de la clientela —e incluso del proyecto de helipuerto— se puede entender cómo a través de las mesas de Cana Joana, tanto Biarnés como Bamberger seguirán en contacto con todas las personas amigas no solo del mundo de la prensa, sino de lo más selecto de la clase política, social y cultural. La casa payesa, convertida en una especie de segunda redacción, será testigo de innumerables fiestas, encuentros y reuniones que convertirán a Juana en foco de la prensa y objeto de las crónicas de Natalia Figueroa en *ABC*:

Acaban de celebrarse en Ibiza las Primeras Jornadas Gastronómicas de la patata ibicenca. Ha sido la popular fotógrafa Juana Biarnés quien, junto a su marido, Jean-Michel Bamberger, ha tenido la iniciativa. [...] Enhorabuena a Juana Biarnés y al Fomento de Turismo ibicenco por tan original y atractiva idea. (*ABC*, 12 marzo 1997:121)

El éxito de las jornadas sobre la patata ibicenca hará que se repitan en los años sucesivos. Biarnés se convertirá, en este sentido, en una embajadora por sorpresa de este producto autóctono de la isla:

V Jornadas Gastronómicas de la Patata Ibicenca. [...] La idea de estas originales Jornadas Gastronómicas se debe a Juana Biarnés, la periodista y fotógrafa que un buen día cambió aquella profesión por la que hoy tiene: la cocina. Ella y su marido, Jean Michel Bamberger, pusieron en marcha el proyecto con la colaboración de Agroeivissa y del Conseil insular y Fomento de Turismo de Ibiza. Y en su restaurante Cana Joana, ayudados por su mano derecha Juan Manuel Almoyne, se celebra la gran cena de degustación de esta patata que no se parece a ninguna otra. (*ABC*, 10 junio 2001:85)

El apoyo de su amiga y colega de profesión Natalia Figueroa en la visibilidad del restaurante Cana Joana será continuo cada vez que la pareja viaje a la isla: “Raphael y Natalia acaban de aterrizar en Ibiza con sus hijos para pasar unos días de descanso. En la imagen aparecen junto a la restauradora Juana Biarnés, amiga del matrimonio desde hace varios años” (*ABC*, 15 julio 1992:120). Un apoyo que, asimismo, también hará gala el diario *ABC* apoyando desde sus páginas firmadas por Galbis y Armengual esta nueva etapa de su exreportera gráfica: “El ecuador de agosto llega a Ibiza. [...] Por allí estuvieron María Salerno e Isabel Luque, que exhibieron sus oscuros bronceados en el restaurante de Juana Biarnés” (*ABC*, 19 agosto 1986:67): “La cantante Mari Trini, vinculada a Ibiza desde hace muchos años, aparece con los periodistas Juan Manuel Sánchez-Ferreiro y Juana Biarnés, tras una cena en Cana Joana, el popular restaurante ibicenco” (*ABC*, 21 septiembre 1987:115); “Pactos

del verano. En la imagen, Pocholo Martínez-Bordiú, que tiene en Ibiza barra propia este verano en el mundo mágico de Pachá, brinda con Teresa Retolaza de Portuondo y Juana Biarnés, dos restauradoras de auténtico lujo” (*ABC*, 22 julio 1989:96) o, por ejemplo, “Juana Biarnés con sus colaboradores en el restaurante que tienen en El Rastrillo” (*ABC*, 29 noviembre 1986:109).

Tras dos décadas de éxitos, en 2007 la aventura Cana Joana dará su fin. El matrimonio Biarnés-Bamberger cierra sus puertas para disfrutar de unos merecidos años de jubilación. Con miras a regresar a su ciudad natal, Biarnés trasladará su residencia de Ibiza a Viladecavalls, una localidad a escasos kilómetros de su Terrassa natal.

A partir de 2012 se irán concatenando una serie de acontecimientos —entre los que se encuentran las investigaciones, comunicaciones en congresos, artículos, exposiciones y catálogos que orbitan en tono a la presente tesis doctoral— que supondrán un punto de inflexión en la recuperación de su memoria y en el estudio y visibilización de este archivo hasta la fecha olvidado. En 2014, y a la luz de la *Creu de Sant Jordi*, sus ojos nunca fatigados en el mirar, volverán a ponerse tras el visor de una cámara. No porque quiera demostrar que puede seguir haciendo buenas fotos, sino porque como ya nos advertía Walter Burns, el director del *The Herald Examiner* ideado por Billy Wilder en *The Front Page*: “Ni se le pueden borrar las manchas a un leopardo ni se puede enganchar un pura sangre a un carro. No estarían en su ambiente”.

¹ Las fotografías seleccionadas serán Marta Povo, Cristina García Rodero, Rosa Muñoz, Luisa Rojo, Ouka Leele, Isabel Muñoz, Marga Clark, Ana Casas, Ana Torralva y Montserrat Santamaría. Ver Sougez Mülle, M-L. y Olivares, R. (1994). *Mujeres: 10 fotografías, 50 retratos* [cat. expo.]. Madrid: Publicaciones de Estética y Pensamiento.

² Para más referencias sobre la muestra a la que se alude ver Naranjo, J. et al (2000). *Introducció a la historia de la fotografia a Catalunya* [cat. expo.], Barcelona: Lunwerg-MNAC.

³ Exposición celebrada en el Palau de la Virreina del 14 de marzo al 29 de abril de 1990. La exposición fue comisariada por Josep M. Huertas y Rafael Seguí y el catálogo de la misma corrió a cargo de Jaume Fabre.

⁴ Resulta llamativa la ausencia de Juana Biarnés en esta exposición y su mención en el catálogo. A pesar de la invisibilidad a la que es condenada en esta historia del fotoperiodismo catalán, el catálogo se hace eco de varias mujeres fotoperiodistas tales como Pilar Aymerich, Isabel Esteva (Colita), Guillermina Puig y Pilar Viladegut. En el anexo final se incorpora un apartado con nueve fotoperiodistas de los que no se disponen de datos biográficos precisos en donde Juana Biarnés sigue participando de este afuera historiográfico. Ver Fabre, J. (1990). *Història del fotoperiodisme a Catalunya 1885-1976* [cat. expo.]. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

⁵ Associació de Dones Periodistes de Catalunya [ADPC].(2011). Joana Biarnés Florensa. Perfil biogràfic. *Periodistes en temps difícils*. Recuperado de <http://periodistesentempsdificils.adpc.cat/?p=231>.

⁶ El texto citado es un documento *Word* de 18 páginas facilitado por la propia Juana Biarnés para esta investigación doctoral. Al tratarse de un diario de recuerdos de carácter personal, los fragmentos que aquí se presentan han sido mínimamente editados con el fin de facilitar la lectura y evitar erratas ortotipográficas. La paginación hace referencia al documento original de *Word*.

⁷ En esta línea de trabajo jugó un papel fundamental la revista de fotografía *Sombras*. Ver Carabias Álvaro, M. (2011). *Sombras. Revista fotográfica española, 1944-1954*, Valencia: Pentagraf.

⁸ Uno de los acontecimientos más destacables en el triunfo de la fotografía humanista en la década de los sesenta será la exposición *The Family of Man*, comisariada por Edward Steichen para el MoMA de Nueva York. Ideada en 1950, la exposición se inauguraría el 25 de enero en 1955 itinerando por las principales capitales del mundo a partir de 1956. Ver Steichen, E.(2010), *The Family of Man*, Londres: Thames & Hudson.

⁹ El titular da noticia de *Los encuentros de Ayer. En el campo del Polo y en Tarrasa*. Las dos fotografías que son publicadas vendrán acompañadas por el siguiente pie de foto: *En Tarrasa, dentro la competición del Torneo Internacional del Real Turó de Barcelona, se enfrentaron el Wacker de Munich y el C.D. Tarrasa, que resultó vencedor. Las fotos reflejan un avance del equipo egarense y una intervención de Royes que anula una peligrosa incursión alemana. (Fotos Biarnés, hija)*. Ver *El Mundo Deportivo*, 5 de enero de 1953

¹⁰ Las investigaciones sobre geomorfología kárstica hipogea en el *Macizo de Sant Llorenç del Munt - Serra de l'Obac* merecieron repetida atención de los espeleólogos en los primeros años de la década de los cincuenta. *El Avenc del Llest se abre en la Serra de l'Obac*, en *Sant Llorenç del Munt* (Barcelona), en las cercanías de la confluencia del *Torrent de la Coma d'En Vila* con el afluente que desciende del *Coll Est de la Bassa Nova*. Una cavidad cuyo pozo terminal desciende a -59 metros, punto de máxima profundidad de la sima. Aunque el primer descenso es datado por Bellet y Montoriol Pous el 18 de enero de 1953, la prensa local de Terrassa da noticia de un primer descenso el 3 de febrero y de una segunda expedición el 7 de febrero. Ver Bellet O. A. y Montoriol Pous, J. (1960). Estudio morfogénico de una cavidad desarrollada en los conglomerados de la Sierra de L'Obac (Avenc del Llest) en *Revista de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Oviedo*, (2). p. 223-235.

¹¹ El diario *Tarrasa Información* publicará en su portada del día 3 de febrero de 1953 la noticia sobre la primera expedición a la sima *El Avenc del Llest* bajo el titular “Es explorada, por primera vez, una sima de maravilla cerca del monte S. Lorenzo”. Días después, el 7 de febrero de 1953, con el titular “Cuatro horas dentro del Avenc del Llest” el mismo diario dará noticia de que el domingo 1 de febrero se llevó a término una segunda expedición a la sima en la que participará Juana Biarnés en calidad de fotógrafa profesional. Serán las fotografías de esta segunda bajada a la cueva, y no las realizadas por los miembros del Club Montañés Barcelonés en su primer descenso, las que serán publicadas por *Tarrasa Información* con la crónica de J.A. Lozano.

12 El diario *La Vanguardia*, en su edición del viernes 6 de febrero de 1953, titulará en la sección Notas de la Región “Primera exploración de una sima maravillosa”. La cónica postal de Miguel Palomares, corresponsal del diario, informará que: ‘Ahora, aquí en Tarrasa, un grupo de entusiastas elementos de la delegación local del Club Montañés Barcelonés, acaban de descender y explorar, por vez primera, la sima o «Avenc de la Coma o del Llest», sita en las proximidades de «La Mata», en las estribaciones de San Lorenzo del Munt. Dicha concavidad, que alcanza una profundidad de unos sesenta metros, ofrece fantásticos aspectos, singularmente una gran planta de 50 metros de superficie y con una techumbre a 30 metros de altura sobre el piso, cuajada de enormes racimos de estalactitas y altas y cristalinas columnas de estalagmitas. Los citados espeleólogos -que forman parte del Grupo de Exploraciones Subterráneas de la expresada delegación- acaban de efectuar una segunda descensión a la repetida sima, en la que les acompañaron algunos amigos y personas competentes, las cuales manifestaron su admiración, expresando que, sin duda, esta caverna es la más interesante y espectacular que existen en la provincia.’ Ver *La Vanguardia*, 6 de febrero de 1953.

13 Estrellita Castro, Manolita Chen, Juanita Reina, Juanito Valderrama son solo algunos ejemplos del uso del diminutivo en el mundo de las artes escénicas y el espectáculo. No obstante, la forma en diminutivo o presentarse como «hijo de» también era corriente en periodistas y fotoperiodistas. Así encontramos crónicas periodísticas donde se hace referencia a «Juanito Torné Junior» (*El Mundo Deportivo*, 21 agosto 1954) o «Fotos Valls, hijo» (*El Mundo Deportivo*, 28 agosto 1954).

14 Para un completo análisis de su etapa en prensa deportiva ver García Ramos, F.J. (2014). “Juana Biarnés: crónica de una fotógrafa en un mundo deportivo” en Carabias, M. y García-Ramos, F.J. (2014), *Los ojos visibles de Juana Biarnés: Historia de un comienzo (1950-1963)*, ASRI. *Arte y Sociedad*, (7).

15 Rastreo realizado mediante el buscador de la hemeroteca digital del diario *El Mundo Deportivo* introduciendo los conceptos clave: “Juana”, “Juanita”, “Biarnés”, “Juan” e “hija”. Esta búsqueda implica un sesgo en aquellos ejemplares o páginas que la calidad del escaneado no permita el correcto reconocimiento de textos o en aquellas fotografías firmadas por las iniciales “J.B.”.

16 AGA. Escuela Oficial de Periodismo de Barcelona, Sección Cultura: carpeta general.

17 Según testimonio del fotoperiodista César Lucas entre 1960 y 1965 la remuneración por cada fotografía publicada en diario Pueblo se situaba en torno a las cuarenta pesetas (FJGR:CCL, Alcalá de Henares, 6 mayo 2016). Para otras referencias ver página 331.

¹⁸ Estimación realizada según los datos aportados por el Repositorio digital de la Filmoteca de Catalunya. Ver: <http://repositori.filmoteca.cat>

¹⁹ Los reportajes de Juana Biarnés sobre la Vuelta Ciclista a Cataluña fueron publicados en *El Mundo Deportivo* los días 25, 26, 27, 28 y 31 de agosto y el 4 y 17 de septiembre de 1955 reuniendo un total de trece fotografías.

²⁰ Ver (*El Mundo Deportivo*, 10 agosto 1955) y (*El Mundo Deportivo*, 25 noviembre 1957).

²¹ Ver (*El Mundo Deportivo*, 10 marzo 1956); (*El Mundo Deportivo*, 8 mayo 1958) y (*El Mundo Deportivo*, 16 julio 1959).

²² Ver (*El Mundo Deportivo*, 08 mayo 1959) y (*El Mundo Deportivo*, 20 mayo 1960).

²³ Para una completa relación de los reportajes que abordan estas disciplinas ver García Ramos F.J. (2014). “Juana Biarnés: Crónica de una fotografía en un mundo deportivo” en Carabias, M. y García-Ramos, F.J. (2014), *Los ojos visibles de Juana Biarnés: Historia de un comienzo (1950-1963)*, ASRI. *Arte y Sociedad*, (7).

²⁴ Según testimonio de la propia Biarnés la publicación a la que daba cobertura gráfica sería *Motor en Español* (MCA: CJB, 7 julio 2011, Terrasa). A falta del dato que lo confirme, la ficha del ROP da noticia de que entre 1961 y 1964 colaboraba para la revista *Vida Deportiva* y “otras publicaciones de actualidad”, lo que confirmaría esta posibilidad. En esta misma línea de argumentación se puede situar la revista *Bella*, dato que aporta la propia Juana Biarnés (FJGR: CJB, 16 julio 2014, Terrasa).

²⁵ Nash y Colita situarán este encuentro un año antes: “En 1962 hizo un trabajo en Barcelona para el diario *Pueblo*, después de haber conocido casualmente en un aeropuerto a un relaciones públicas de ese medio, que precisamente buscaba un fotógrafo en Barcelona. Al poco, el diario le ofreció ir a Madrid a trabajar como fotógrafa y ella aceptó” (Nash, M. y Colita, 2005:162,198)

²⁶ En total serán once los reportajes publicados diario *Pueblo* en enero y catorce en febrero de 1964. Ver anexos.

²⁷ En orden de alusión: *Pueblo*, 11 julio 1964:1; *Pueblo*, 22 julio 1964:1; *Pueblo*, 7 mayo 1964:1; *Pueblo*, 4 julio 1964:1; *Pueblo*, 28 septiembre 1964:1; *Pueblo*, 14 octubre 1964:1; *Pueblo*, 3 octubre 1964:1; *Pueblo*, 14 diciembre 1964:1; *Pueblo*, 16 diciembre 1964:1. Para una completa referencia sobre los reportajes a los que se alude ver anexos.

²⁸ Estas nomenclaturas hacen referencia a los códigos con los que la propia Juana Biarnés identifica y referencia los negativos en el su cuaderno de notas. AJB.

CONSTELACIONES FOTOGRÁFICAS

I. FRANCO, PRIMER FOTOPERIODISTA DE ESPAÑA

Quiere ser, pues, este acto, en primer lugar, de homenaje a un periodista. Porque obra de periodista auténtico y de mérito nada común son, por citar algunos ejemplos, [...] los reportajes fotográficos, sin firma, de vuestra juventud en Marruecos.

Tomás Cerro Corrochano, *Discurso de entrega de carnet de periodista al Generalísimo Francisco Franco* [Fragmento], 20 julio 1949.¹

El primer instrumento que define la actividad del periodista en el régimen que se instaaura tras la Guerra Civil es la Ley de Prensa del 22 de abril de 1938. También conocida como Ley Serrano Súñer, establecía que para trabajar en un medio de comunicación había que estar inscrito en el Registro Oficial de Periodistas. Con la creación en 1941 de la Escuela Oficial de Periodismo se establece el requisito obligatorio de cursar los estudios de periodismo para obtener el requerido carné. En este sentido, el 20 de julio de 1949 Tomás Cerro Corrochano, Director General de Prensa, presidiría la entrega a Francisco Franco de su carné de periodista de honor, con el número uno, calificándolo como “periodista que honra la profesión” (Sinova, 2006:33). El nombre del General figuraría, por tanto, al frente de la relación de inscritos en el ROP como una prueba permanente de la sumisión de la función informativa al poder establecido. Con el número dos aparecerá Ramón Serrano Súñer, con el tres José Luis Arrese y con el cuatro Arias Salgado (AGA, Sección (09) nº009.001.002, 1938-1982).



[Fig.I.1] Juana Biarnés. (Madrid.1968). *Francisco Franco en el R.S. Hípica Club de Campo*. AJB.

El ROP pervivió como tal hasta el 30 de junio de 1982, cuando una disposición de la Secretaría de Estado de Información lo cancela y lo transfiere a la Federación de Asociaciones de la Prensa de España (FAPE), dando origen al Registro Profesional de Periodistas (RPP).

Los periodistas son, según se desprende de esta legislación periodística del primer franquismo, unos instrumentos del Estado, al punto que en el artículo 1º de la ley se decía que “corresponde al Estado la organización, vigilancia y control de la Institución nacional de la prensa periódica”. La función de la prensa será, por tanto, y como se desprende del preámbulo, transmitir al Estado las voces de la Nación y comunicar a ésta las directrices del Estado y de su Gobierno.

Siguiendo a Sánchez y Barrera (1992:393-394) esta consideración de la prensa como institución nacional implicará que sea entendida como un servicio público y, por tanto, bajo el control del Estado. Algo que, no obstante, no implicará que sea éste quien realice exclusivamente la actividad periodística. Las empresas privadas que editasen periódicos compartirían responsabilidad en la creación de la conciencia colectiva, contribuyendo desde sus páginas a la unidad político-social de los españoles. Era inimaginable un periodismo que viviera al margen del Estado.

En oposición manifiesta al concepto de prensa como cuarto poder, la nueva Ley de Prensa consideraba que la prensa pluralista, en un régimen de libertad entendida al estilo democrático fue la que trajo consigo en la II República la destrucción de la nación al atentar contra los fines del Estado.

Este tipo de prensa, creyéndose poseedora de todos los derechos y carente de todos los deberes debía regenerarse delimitando su marco de actuación a tres aspectos fundamentales:

- Transmitir al Estado las voces de la Nación.
- Comunicar a la Nación las órdenes y directrices del Gobierno.
- Formar la cultura popular y crear la conciencia colectiva.

El artículo segundo de la Ley señala las competencias básicas del Estado en materia de prensa. Derivadas de este mismo precepto legal pueden distinguirse, como señala Sánchez y Barrera (1992:396-402) los principales mecanismos de control de la actividad periodística:

1. La censura previa. En un principio total, incluido anuncios, fotografías, críticas de cine, etc. En cuanto a la información de sucesos, la censura actuaba con mayor ímpetu en todo aquello que pudiera mermar la imagen de autoridad del Estado: atracos, incendios, accidentes de trabajo, etc.

2. El sistema de consignas, principal instrumento de orientación hasta la Ley de Prensa de 1966, que trabajaba en aras de unificar la orientación ideológica de todos los periódicos. Las consignas encontraban su legitimación en el artículo 2º y 19º de la Ley de Prensa de 1938, que señalaba que serían sancionadas las faltas de desobediencia, resistencia y desvío a las normas dictadas por los servicios competentes. De naturaleza variada, las consignas iban desde noticias de inserción obligatoria hasta objeciones, consejos y pautas a seguir, incluso podían referirse a formas de escribir la información deportiva.

3. La designación del director. Regulado por los artículos 11º, 12º y 13º, debían de ser propuestos por la empresa periodística pero aceptado por el ministro competente para garantizar que la actividad del directivo no fuese nociva para la conveniencia del Estado. Las sanciones a directores y empresas (artículos del 18º al 22º) oscilaban entre la multa, la destitución del director, la cancelación del nombre del director en el ROP y la incautación del periódico.

4. El control de la profesión periodística, cuya lógica respondía a un ejercicio de vigilancia llevado a cabo mediante tres medios: el ROP, la EOP y la Unión Española de Periodistas (UEP). En el preámbulo de la Ley de 1938 se señalaba que la misión del periodista en la nueva España surgida de la guerra debía ser convertirse en apóstol del pensamiento y de la fe de la Nación y un digno trabajador al servicio de España. Una misión eminentemente política que intenta otorgarle una elevado grado de dignidad humana, profesional y económica a la figura del periodista.

5. La asignación de cupos de papel. Legitimándose en el artículo 2º de la Ley de Prensa de 1938, el Estado optimizó políticamente la escasez generalizada de papel durante la II Guerra Mundial para prohibir que una misma empresa editara dos periódicos en una misma ciudad y de fijar el cupo de papel nacional que cada cabecera disponía para su edición. De esta forma, el papel se convirtió en un arma gubernamental para perjudicar o favorecer a determinados periódicos. En el caso de diario *Pueblo*, esta limitación se fijaba en treinta y dos páginas. A lo que hay que añadir las doce páginas de *Pueblo Extra*.

El Fuero de los Españoles de 1945, una Ley Fundamental que venía a ser como una declaración de los derechos y deberes de los españoles al estilo de las constituciones europeas, garantizaba en su artículo 12º que “Todo español podrá expresar libremente sus ideas mientras no atenten a los principios fundamentales del Estado”. Aunque estos síntomas aperturistas podrían haberse notado en la prensa, la restricción del artículo mientras no atenten a los principios fundamentales del Estado no dejaría demasiado margen de actuación.

En los años cincuenta se crearían distintos organismos e instituciones relativos a la actividad periodística. En 1951 se crea el Ministerio de Información y Turismo nombrándose titular del mismo a Gabriel Arias-Salgado, quien ostentará el cargo hasta 1962. Como principal colaborador y bajo el cargo de Director General de Prensa nombró a su fiel amigo Juan Aparicio, con quien trabajó de 1941 a 1946, que duraría en su cargo hasta 1957. Arias-Salgado intentó crear un cuerpo doctrinal que articulara el discurso informativo de los medios, lo que le ocasionó ciertos enfrentamientos con la prensa católica, única a la que se le permitía una cierta discrepancia dentro del Régimen. En este nuevo mandato, Arias-Salgado y Aparicio crearían el Consejo Nacional de Prensa y los Tribunales de Honor de la Profesión Periodística (Videla, 2002:47-49).

Respecto a la situación jurídica del periodista, sobreviviendo a todo tipo de discrepancias, crispaciones y movilizaciones entre los profesionales de la actividad periodística para fijar quién podía inscribirse en el ROP, se mantendrá sin grandes cambios hasta las bases normativas aprobadas por la Federación de Asociaciones de la Prensa de España (FAPE) en su asamblea de 1960, donde establecerán como requisito obligatorio estar en posesión del Título Oficial de Periodista. A este respecto, el reglamento de la EOP, de agosto de 1962, señalará que el título de la Escuela Oficial es el único que habilita para el ejercicio de la profesión. Algo que legitimará a la EOP otorgándole un carácter de gran seriedad académica y social.

Esta concepción del papel de la prensa y, en consecuencia, del trabajo de los periodistas se mantuvo inalterado hasta mediados los años sesenta, cuando entró en vigor la Ley de Prensa de 1966 elaborada durante el mandato de Manuel Fraga Iribarne al frente del Ministerio de Información y Turismo.



[Fig I,2]. Juana Biarnés. (Madrid.1968). *Manuel Fraga Iribarne en el R.S. Hípica Club de Campo*. AJB.

[Fig I,3]. Juana Biarnés. (Madrid.1966). *Bailarinas en los estudios de TVE*. AJB.

La prensa, por su función eminentemente social, había de servir al interés nacional. Esto es, al Estado. De ahí la licitud de la censura y las consignas. Un modo de entender la libertad de prensa que pasaba por la máxima “Toda la libertad para la verdad; ninguna libertad para el error”. Un paradigma donde lo político y lo teológico desdibuja sus contornos otorgando al Estado, por su carácter confesional declarado, la capacidad de dilucidar el bien del mal y la verdad del error.

No obstante, habrá que esperar al Decreto 744/1967 de 13 de abril para que se apruebe el Estatuto de la Profesión Periodística, consecuencia directa de la Ley de Prensa de 1966 [Fig.I,4]. El estatuto en cuestión establecía quién era periodista y cuáles debían ser los principios generales de la profesión periodística. En esencia, consideraba legalmente profesionales del periodismo aquellos que figurasen inscritos en el ROP y los licenciados en Ciencias de la Información una vez colegiados en la FAPE. Algo que suponía, a su vez, la inscripción en el ROP. Se hacía una distinción entre periodista y periodista en activo, un matiz poco habitual en la legislación de otras profesiones. Asimismo, el artículo 14 hacía una mención especial al ámbito de la fotografía de prensa:

Art. 1.º: A todos los efectos legales son periodistas: a) Quienes figuren inscritos en el Registro Oficial de Periodistas en la fecha de promulgación del presente Real Decreto. b) Los licenciados en Ciencias de la Información –Sección de Periodismo–, una vez colegiados en la Federación Nacional de Asociaciones de la Prensa e Inscritos en el Registro Oficial de Periodistas.

Art. 2.º: En el Registro Oficial de Periodistas del Ministerio de Información y Turismo sólo serán inscritos en lo sucesivo los licenciados en Ciencias de la Información –Sección de Periodismo– que hayan cumplido el requisito de colegiación. El alta en el Registro se producirá con carácter preceptivo y automático, mediante notificación de la Federación Nacional de Asociación de la Prensa

Art. 3.º: La inscripción en el Registro Oficial de Periodistas sólo podrá ser anulada por sentencia del Tribunal competente que así lo disponga, se hará constar en el Registro por nota marginal.

Art. 4.º: Se considerará periodista en activo, con derecho a la obtención del carnet que lo acredite como tal, a quien, cumplidos los requisitos del artículo primero y, en general, los exigidos en la legislación de Prensa e Imprenta, realice profesionalmente en forma escrita, oral o gráfica, tareas de información periodística, ya sea impresa, radiada, televisada o cinematográfica, tanto en los medio de difusión como en Organismo o Entidades de carácter público. Cuando se trate de Organismos o Entidades de carácter público será necesario acreditar que ha sido contratado como tal profesional.

No se ha
refugiado
en Filipinas

SUKARNO SIGUE EN INDONESIA

Suharto ordena la
nacionalización
de las villas de las
esposas del presidente

100.000
CLICHÉS DE REPASA
MURALES
ESTUDIOS FOTOGRAFICOS
KINDEL ORELLANA, 6
(Paseo D.T. 2190059)
VISITE EXPO - TEMAS VARIADISIMOS

PUEBLO

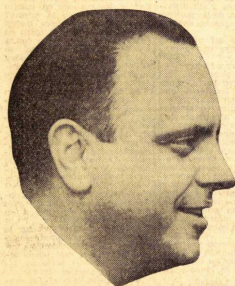
Director: Emilio Romero

Depósito Legal M. 16-1958

VINAGRE
PARRAS
FINO
AROMATICO

Año XXVII ☆ Número 8.254 ☆ Dos pesetas ☆ Huertas, 73 ☆ Apartado 517 ☆ Tel. 227-39-91 ☆ Madrid ☆ Martes 15 ☆ Marzo de 1966 ☆ 32 páginas

Pleno en las Cortes Españolas



DON MANUEL FRAGA IRIBARNE, MINISTRO DE INFORMACIÓN Y TURISMO, DEFENDE LA LEY DE PRENSA E IMPRENTA, APROBADA HOY EN LAS CORTES, Y MEDIANTE LA CUAL QUEDA ABOLIDA LA CENSURA Y ESTABLECIDA LA LIBERTAD DE PRENSA.

APROBADA LA LEY DE PRENSA

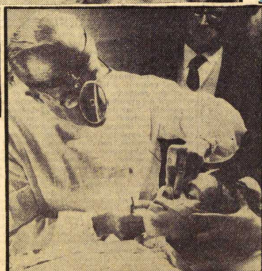
FRAGA DIJO

«Será una libertad real, sin "partidas de la porra", sin duelos ni desafíos, sin trusts o monopolios, sin libertinaje y sin abusos. Será una libertad para mantener limpia a España, no para mancharla ni menos destruirla»



**PALOMO LINARES,
HEROE EN CASTELLON**

Siempre en marcha ascendente, el joven —casi un niño— novillero Palomo Linares tuvo ayer, en Castellón, una actuación memorable. Quizá lo menos importante sea que conquistase tres orejas. Lo importante fue la dosis de heroicidad derramada por el «santo héroe» de la tauromaquía, herido por su segundo novillo en la nariz y en el rostro, Palomo Linares se escapó de la enfermería para volver al ruedo y consumar su proeza. (Fotos Cano.)



ABELLA MARTIN
defendió el proyecto

ESTA LEY PERTE-
NECE AL GRUPO
DE DISPOSICIONES
QUE TIENEN
VIDA ANTES
DE PROMULGARSE

Porque están en la conciencia de la colectividad

● La ley de Prensa ha sido aprobada, con tres votos en contra, esta mañana en el curso de la sesión plenaria de las Cortes Españolas. El dictamen al proyecto de ley de Prensa e Imprenta, uno de los más importantes en la actualidad nacional, fue objeto de una amplia exposición a través de dos importantes discursos, con los que se abrió la jornada de la Cámara.

● El señor Abella Martín defendió el proyecto, con una intervención en la que analizó, de forma detallada y completa, el fondo, contenido y características de la ley.

● Posteriormente, el ministro de Información y Turismo, don Manuel Fraga Iribarne, hizo uso de la palabra para presentar la ley de Prensa e Imprenta.

(Información, en pág. 2.)



**DE GAULLE
quizá adelante
a este año las
elecciones
legislativas**

● Sus prisas en el affaire O. T. A. N. así parecen indicarlo.

● La oposición se prepara también a marchas forzadas.

(INFORMACION,
EN PAGINA 4.)

**APLAZADO EL DISPARO
(por fallos) DEL «GEMINIS VIII»**

Si se consigue un rápido arreglo,
será lanzado mañana

(PAGINA 7.)

Art. 14.: Sólo tendrán la consideración de Periodistas aquellos fotógrafos de Prensa, operadores cinematográficos y filmadores de televisión que hayan obtenido la correspondiente inscripción en el Registro Oficial de Periodistas.

Por último, en el anexo del Decreto 744/1967 de 13 de abril se detallaban los seis principios generales que habían de regir en la profesión periodística:

- 1.º En el ejercicio de su misión, el periodista ha de observar las normas de la moral cristiana y guardar fidelidad a los Principios del Movimiento Nacional y Leyes Fundamentales del Estado. Las normas básicas de la actuación profesional del Periodista han de ser el servicio a la verdad, el respeto a la justicia y a la rectitud de intención. El periodista ha de orientar su tarea a la función de informar, formar y servir a la opinión nacional.
- 2.º En el cumplimiento de su misión, el profesional del periodismo ha de tener en cuenta las exigencias de la seguridad y la convivencia nacionales, del orden y la salud pública. Será obligación del periodista evitar toda presentación o tratamiento de la noticia que pueda suponer apología o valoración sensacionalista de hechos o de formas de vida que sean delictivos o atenten a la moral y a las buenas costumbres. El profesional de la información tiene el deber de evitar toda deformación de la noticia que altere la realidad objetiva de los hechos o desvíe, de cualquier manera que sea, su alcance, su intención o su contenido. El Periodista rechazará cualquier presión o condicionamiento que tienda a alterar la exactitud de la información o la imparcialidad de su opinión o juicio crítico rectamente expresados.
- 3.º El Periodista debe cuidar especialmente cuanto afecte a temas o publicaciones destinadas a la infancia y a la juventud, adecuando su labor a las normas esenciales de carácter formativo que deben orientarlas.
- 4.º Es obligación ineludible de todo Periodista el más estricto respeto a la dignidad, la intimidad, el honor, la fama y la reputación de las personas. El derecho y el deber a la verdad informativa tiene sus justos límites en este respeto.
- 5.º El Periodista tiene el deber de mantener el secreto profesional, salvo en los casos de obligada cooperación con la justicia, al servicio del bien común.
- 6.º El Periodista debe lealtad a la Empresa en que presta sus servicios, dentro del marco de los principios esenciales que han de regir su actuación, en cuanto no sea incompatible con su conciencia profesional, con la moral pública, con las Leyes y Principios Fundamentales del Estado y con lo dispuesto en la legislación de Prensa e Imprenta.



[Fig I, 5] Juana Biarnés.
(Barcelona. 1965). *Paul [The Beatles] en el Hotel Avenida Palace.*
AJB.



[Fig I, 6] Juana Biarnés.
(Ibiza. 1972). *Jóvenes hippies practicando nudismo.* AJB.

Anexo del Decreto 744/1967 de 13 de abril. Art. 2.º: Será obligación del periodista evitar toda presentación o tratamiento de la noticia que pueda suponer apología o valoración sensacionalista de hechos o de formas de vida que sean delictivos o atenten a la moral y a las buenas costumbres.

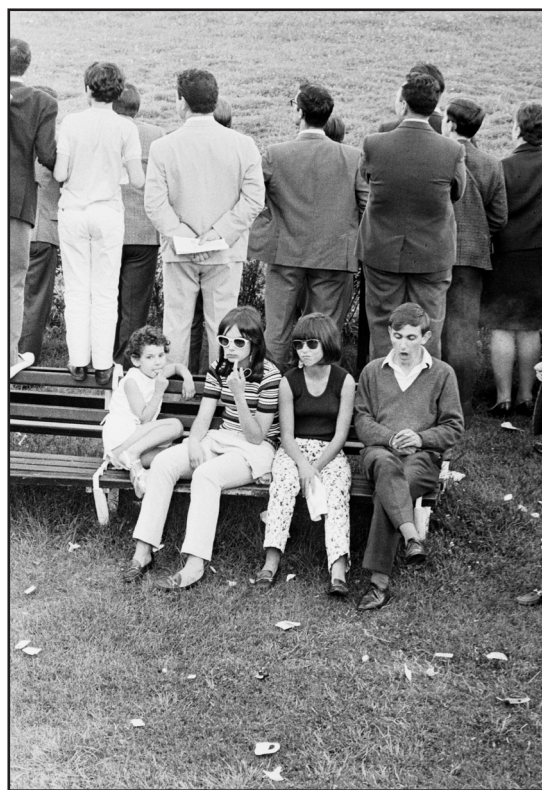
De este modo, en el devenir de Juana Biarnés en diario *Pueblo* convivirán, legalmente, tres clases de documentos acreditativos de la profesionalidad del periodista: el título expedido por la EOP, el título de inscrito en el ROP y el carnet oficial de periodista en activo. Así las cosas, lo que creará la profesionalidad, independientemente de que se tengan estudios específicos o no, será la inscripción en el ROP. Esto explicaría que, por Orden de 3 de Julio de 1963, se procediese a una inscripción extraordinaria de un gran número de personas en el ROP antes de la promulgación del Estatuto del Periodista de 1964 (Fernández, 1997:101-102).

Será justamente en ese, no exento de polémica, año del reparto de carnets cuando Juana Biarnés comience a trabajar como profesional para *Pueblo*. Aunque durante 1961 y 1962 el diario alude a Biarnés como reportera gráfica en dos ocasiones, no será hasta el sábado 12 de octubre de 1963 cuando aparecerá su primer reportaje fotográfico firmado.

¹“Quiere ser, pues, este acto, en primer lugar, de homenaje a un periodista. Porque obra de periodista auténtico y de mérito nada común son, por citar algunos ejemplos, aquella revista *África* que vos fundasteis, dirigisteis y a veces escribisteis completamente solo, desde principio al fin, como redactor único de la misma; los innumerables artículos sobre temas militares, marineros, económicos y aun políticos diseminados por diarios y revistas del más variado carácter a lo largo de muchos años; los reportajes fotográficos, sin firma, de vuestra juventud en Marruecos; y aquel *Diario de una bandera* que, por tantos conceptos, recuerda el *Diario de un testigo de la guerra de África*, de Pedro Antonio de Alarcón”. Para el discurso íntegro de Tomás Cerro Corrochano y la respuesta completa del Caudillo ver *La Vanguardia*, jueves 21 julio 1949:3.

II. PUEBLO: EL DIARIO DE LA JUVENTUD

Madrid, junio de 1968. Aquí, a diferencia de en algunos distritos de París, la dictadura franquista poco espacio dejaba para buscar la playa bajo los adoquines. Para muchos jóvenes de la capital, la playa era en aquellos años algo que sonaba a sueco o una maravillosa utopía mallorquina a la que ni siquiera en ese verano Los Mismos podrían viajar con facilidad (*El Puente*, Belter, 1968). En cualquier caso, el equivalente castizo a esa juventud a la que Cliff Richard cantaba desde las salas de cine (*The young ones*, Sidney J. Furie, 1961) despertaba la atención suficiente como para convertirse en el foco de un estudio del departamento de marketing de la agencia de publicidad Alas. El objetivo: estudiar las preferencias de los jóvenes madrileños de edades comprendidas entre quince y veinte años (fig.II.1).



[Fig.II.1] Juana Biarnés. (Madrid.1968).
Jóvenes en el R.S. Hípica Club de Campo. AJB.

De entre todas las cuestiones de esta encuesta, la octava suscitaba un especial interés tanto para Emilio Romero, director del diario vespertino *Pueblo*, como para sus colegas de *Nuevo Diario*, *El Alcázar*, *Arriba*, *ABC*, *Informaciones*, *Ya*, *Madrid* y *Marca*:

Sobre las diversas preguntas de la encuesta —todas ellas interesantes— reproducimos la número ocho, que trata de los porcentajes de lectores juveniles de los periódicos de Madrid y cuya expresividad nos colma de satisfacción y ahorra cualquier comentario. Dicha pregunta número ocho dice literalmente: ¿Lee algún periódico habitualmente? ¿Cuál? (*Pueblo*, 25 junio 1968:3)

A las primeras de estas cuestiones contestaron afirmativamente el 89% de los chicos. Según los datos de la encuesta, eran lectores habituales de los periódicos el 91% de los muchachos estudiantes y el 87% de los jóvenes trabajadores. Respecto a las jóvenes madrileñas, el 75% de las chicas encuestadas se declaraban lectoras habituales. En cuanto a este promedio, un 90% eran estudiantes y un 61% trabajadoras (p.3).

A los alentadores datos de este alto porcentaje de lectura, se unía la que sería la gran noticia para el equipo de Emilio Romero, *Pueblo* sería el diario preferido en ambos sexos tanto en estudiantes como en jóvenes trabajadores:¹

Respecto a los diarios hacia los que manifiestan los jóvenes madrileños sus preferencias, la consulta sociológica arroja los siguientes resultados: *Pueblo*, 47% entre los jóvenes madrileños [...] con promedio constante en los subgrupos de lectores estudiantes y trabajadores (47%) [...]. Pasando a las muchachas —como ya hemos dicho con índices más bajos de frecuentación de lectura de periódicos, sus preferencias se distribuyen así: *Pueblo* (47%) [...]. De las lectoras estudiantes, lo son de *Pueblo* el 42% [...] y asciende, en cambio, al 52% del total el número de lectoras trabajadoras. (*Pueblo*, 25 junio 1968:3)

Los excelentes datos obtenidos por *Pueblo* como el diario preferido por la juventud (fig.II.2) llegaba en un momento clave en un mes de junio que había comenzado turbulento. El 3 de junio de ese 1968, Emilio Romero hablaba en su editorial —los llamados “gallitos”— sobre la suspensión temporal del diario *Madrid* por un artículo acusado de vulnerar la ley y afín a la “nueva línea ideológica impuesta al periódico por el político —y no profesional del periodismo— don Rafael Calvo Serer, distinguido y conocido miembro del Opus Dei y consejero privado de don Juan de Borbón” (p.2). La respuesta al “gallito” de Romero no se hizo esperar por el resto de cabeceras de la prensa falangista. Entre ellas, Juan Pablo Villanueva, director de *Nuevo Diario* que acusaría a Romero de ultraderechista en su editorial del 4 de junio:

Del ‘gallito’ a la ‘paloma’. Con estos dos grabados aparecidos en el mismo periódico se pueden describir a las mil maravillas la evolución sufrida por el diario *Pueblo* tras la aparición de la ley de claramente catalogarse entre Prensa libre y ‘la otra’ Prensa. El comentario ‘de risa’ con que ayer nos atacaba el colega, le introduce de pleno derecho en los segundos clasificados. Desde hace tiempo, el periódico de la calle Huertas nos viene



[Fig.II.2] *Pueblo*, 25 de junio de 1968 HCCII.

proporcionando algo más que motivo de sonrisa. Juzgue el lector si no tienen verdadera gracia algunas de las bromas del colega sindical que a continuación recogemos: Que sus páginas de opinión, (remedo de su brillante y fenecida ‘Tercera Página’) van encabezadas por el lema ‘Todo para el pueblo, pero con el pueblo’. Que su director, E. R. G. quiera dar lecciones de moral. Que siendo el órgano de un sindicalismo de unidad, se diese a conocer por sus secciones: ‘Tigres’, ‘Gallitos’, ‘Alfilerazos’, ‘Píldoras’ y ‘Chinitas’. Y que ahora, lo que nos resulta lógico es su nuevo emblema sea una paloma. Que quiera aparentar ser izquierdista —no vemos la necesidad de ello— y afirme tener ‘cierta autoridad’ en la crítica a los actos del Gobierno, cuando precisamente en estos momentos se está convirtiendo en el periódico de la ‘ultraderecha’. Si de lo que se trata es de reírse, garantizamos a nuestros lectores hilaridad para rato a costa de nuestro colega *Pueblo*. Nada más fácil en estas circunstancias del país. (Villanueva, 4 de junio, 1968:3)

La larga respuesta de Emilio Romero a las palabras de Villanueva despertarían toda una trifulca de editoriales en donde a la contestación de *Nuevo Diario* se sumaría la de *Arriba* el día 7 y 9 de junio. Romero, desglosa todas las acusaciones que plantea “Las bromas del diario *Pueblo*” con un extenso gallito por título “En serio”² en el que, además de hacer una crítica a la cada vez mayor presencia del Opus Dei en todas las esferas sociales se defiende de quienes le acusan de hacer gala de una moral en contradicción con el Sexto Mandamiento:

Un periódico inocentemente clandestino —como diría Ruano— a juzgar por su escasa tirada, que no ha conseguido desventuradamente levantar a pesar de fabulescas inversiones en televisión, vallas, papeleras, etcétera. Dirigido, mantenido, orientada y aprovechado —aunque no en lo que merece el esfuerzo— por caracterizados miembros del Opus Dei, dio rienda suelta ayer a un conocido producto hepático contra mi persona, y que podría añadirse a los más tristemente célebres exabruptos de la vieja, irascible y nauseabunda Prensa del pasado. La impotencia dialéctica, la ramplonería de ciertos polemistas de ocasión hacen a la libertad un flaco servicio, porque la libertad no es decir lo que se siente, sino lo que se debe, en función del respeto mutuo, del decoro de los pensamientos y de la convivencia. Reproduzco íntegramente el artículo de *Nuevo Diario* para contribuir con la gran tirada de este periódico a su difusión por todo el país, porque mi oxígeno es el pueblo y no los Consejos de la Administración o los clanes de conjurados y me gusta comparecer ante el pueblo como el mejor camino. Las dos acusaciones de fondo que hace el colega de las vallas son: que quiero dar lecciones de moral extremo que al parecer sorprende al colega y que represento en estos momentos la ultraderecha del régimen. Vamos a hablar ampliamente y en principio, de la moral. No me he propuesto nunca moralizar a nadie;

no figuro en ningún escalafón de moralista; no tengo las virtudes necesarias para hacer este admirable papel; mientras que las debilidades y las pasiones del prójimo me parecen factores humanísimos porque el hombre no es un ser perfecto. Naturalmente me reservo la libertad de aceptar a los que aspiren a moralizarme, porque a lo mejor les faltan tantas virtudes o más que a mí, y carecen de ejemplaridad, y hasta pueden ser unos grandes fariseos que pecan a escondidas o hacen canalladas a sus trabajadores o con el prójimo y comparecen luego como varones píos y comulgan todos los días porque ‘hace bien’ este comportamiento y ciertos sectores de nuestra sociedad son sensibles a esas credenciales y así pasan como los que no son. El mismo autor de ese suelto en ese cristianísimo periódico, por lo pronto ha incumplido eso que los sacerdotes dicen todos los días que hagamos: la caridad, que es el amor. Al autor de ese suelto se le ha cortado la caridad, como a veces se corta la leche. Pero si se juzga a un hombre público, que es mi caso, se le acostumbra a medir con dos morales: una moral económica y otra moral del sexto mandamiento, porque estos cristianísimos españoles oficiales, o estos chicos de originalísimo apostolado seglar que se meten en el mundo emponzoñando, dicen tacos con naturalidad fingida para probar que su virtud sale limpia después de empañarse de vicio, y son valientes con las chicas y con el Martini. Tienen la obsesión del sexto mandamiento y han olvidado tradicionalmente, y siguen olvidando, los demás. Voy a contestar a estas dos morales. (Romero, 5 junio 1968: 3)

En este doble enjuiciamiento moral, más que la acusación de mujeriego o de practicar un cadereo indecente, “También tengo que decir que nunca me han gustado los hombres” (p.3), lo que más pudiera haber molestado a Emilio Romero sería la acusación de ultraderechista: “La segunda acusación es que me titulo de izquierdas cuando me he convertido de la noche a la mañana en ‘ultraderechista’ del Régimen. Para evitar esta calificación que me viene arrojada desde la más rancia caverna de la vida española” (p.3). Y es que Emilio Romero era consciente de que gran parte del éxito de diario *Pueblo* se debía a que era identificado como una de las cabeceras más aperturistas del momento. Algo que había conseguido enganchar a sus páginas a los lectores más jóvenes convirtiendo al diario “rebelde” de la tarde en todo un éxito de ventas y de lectores.

Las cifras hablaban por sí mismas. El propio diario *Pueblo* reproducía en febrero de 1968 el acta notarial de Don Manuel Amoros González (fig.II.3) extendido a 31 de enero por el que daba fe de una tirada media diaria de doscientos diecinueve mil sesenta y dos ejemplares (*Pueblo*, 1 febrero 1968:3). Lo que para *Pueblo* implicaba, “en un cómputo general más extendido, el cual presupone cinco lectores por ejemplar, un cálculo de más de un millón diario de lectores” (p.3). Es de suponer, por tanto, que los datos de la encuesta sobre las preferencias de los jóvenes venían no solo a confirmar la estrategia aperturista



[Fig.II.3] *Pueblo*. 1 de febrero de 1963. HCCII.

de Romero sino a legitimar, de forma contundente, a *Pueblo* como el diario preferido de la juventud. Una juventud, tal y como dibuja Máximo en su viñeta para *Pueblo*, conformada por “pequeños egoístas, que además del sexo, la violencia, la belleza, la salud, el amor y los veinte años, quieren el poder...” (Máximo, 5 junio 1968:3). Convertirse en la mayor preferencia en los hábitos lectores de estos mismos jóvenes no había sido tarea fácil. Era el resultado de una larga estrategia en la línea editorial del diario que Emilio Romero había empezado a diseñar ya desde comienzos de la década de los años sesenta y en donde el trabajo de Juana Biarnés sería una pieza clave.

El origen de este diario vespertino se remontaba a abril de 1940 como diario sindical durante el breve periodo que Gerardo Salvador Merino está al frente de la Delegación Nacional de Sindicatos. Apenas dos meses más tarde, el 17 de junio acabará por configurarse bajo el nombre de diario *Pueblo* con sede en el número 70 de la calle Narváez (fig.II.4). En 1952, aprovechando que Juan Aparicio deja la dirección de *Pueblo* para dirigir a la prensa en su conjunto en el Ministerio de Información y Turismo — en manos de Arias Salgado—, José Solís, que ocupaba en ese momento la Delegación Nacional de Sindicatos, nombró a Emilio Romero director de *Pueblo* (Amilibia, 2005:101). No obstante, meses después fue cesado de su puesto. Eugenio Suárez, tal y como él mismo relata, le acabaría ofreciendo la dirección del diario *El Caso* con el objeto de tener una mejor relación con la censura:

He de reconocer que lo hice con la clara intención de que su hermana Raquel, que era secretaria particular de Arias-Salgado, el hombre de la censura, nos echara una mano, pues entonces nos llovían las suspensiones: solo podíamos publicar un crimen a la semana. (Amilibia, 2005:80)

Cuatro años más tarde, la sustitución de Fernández-Cuesta por José Luis Arrese en el Ministerio de la Secretaría General del Movimiento llevaría de nuevo a Emilio Romero a la dirección de *Pueblo*. Mientras en los cines de barrio se estrenaba *El pequeño ruiseñor*

(Antonio del Amo, 1956), al gallo de *Pueblo* le crecían los espolones. Su reto, tal y como señala Jesús de la Serna, subdirector del diario en ese momento, despertar con su canto a un periódico se encontraba en coma:

Pueblo era un boletín de notas sindicales, no era un periódico. Tiraba cinco mil ejemplares y a los pocos meses alcanzamos los veinticinco mil. La clave del éxito estuvo en hacer un periódico serio y popular, separando la parte política, los artículos, la Tercera Página, de todo lo demás. Por un lado el pensamiento político y por otro periodismo de la calle. Entre los más jóvenes periodistas no había prácticamente nadie de derechas.

Formó al mejor equipo de reporteros que ha habido en este país. Formó a una Redacción de falangistas, comunistas, socialistas, anarquistas... Todos distintos, pero todos orgullosos de hacer *Pueblo*. (Amilibia, 2005:127-128)

Este modelo de diario gozaría, bajo el amparo de la Organización Sindical Española (OSE) de enormes niveles de difusión a partir de la década de los sesenta. Gracias a la voluntad política de José Solís Ruiz y del propio Romero, *Pueblo* alcanzaría en el año 1968 una media máxima de venta diaria de 196.648 ejemplares (Amaya Quer, 2008:505). Así, tras el fracaso comercial de *La Voz Social* y de *Tiempo Nuevo*³, *Pueblo* se posicionó como la herramienta más útil para la intencionalidad política de la propaganda sindical. Un discurso y narratividad que, no obstante, quedaba integrado dentro del modelo general franquista de adoctrinamiento político de la sociedad mediante métodos de persuasión ideológica. Así, en las notas de ampliación al informe sobre antecedentes y estructura de los Sindicatos Verticales a fecha de 6 mayo de 1949⁴: “La prensa, la radio, el miting, el artículo, todo el aparato sindical y del Régimen está volcado en cantar la excelencia de una legislación en serie que lleva la felicidad a los trabajadores” (López Gallegos, 2003:168).



[Fig.II.4] *Pueblo*. (Madrid,1968). Sede de *Pueblo* en la calle Narváez n° 70. AP. HCCII.

No es de extrañar, por tanto, que *Pueblo* fuese definida por las autoridades franquistas como: “un medio de información general, propiedad de la Organización Sindical, y de expresión de las aspiraciones, criterios y acuerdos orgánicamente definidos por las entidades y organismos que la constituyen” (Orden de Servicio de la Delegación Nacional, n.º 395, de 20 de junio de 1967). En este sentido, las normas de funcionamiento de *Pueblo* quedarán fijadas en el Estatuto de 23 de junio de 1950, bajo la Orden de servicio n.º 208 de 18 de diciembre de 1950 y en la Orden de Servicio n.º 320 del 30 de septiembre de 1957, donde se configurará el modelo de su Consejo de Administración.

Para López Gallegos (2003:168-174) aunque la vinculación de *Pueblo* con la Organización Sindical y el Movimiento quedaba así puesta de manifiesto, desde la década de los cincuenta el Servicio de Información y Publicaciones Sindicales abogaría por limitar los contenidos de la prensa sindical, especialmente sus boletines y revistas, a temas exclusivamente sindicales sobrevolando el resto de cuestiones de forma sucinta de manera que únicamente se les de cabida como medio de atracción para el lector. Lo destacable del enfoque de Romero será que lo sucinto se convertirá en las páginas de *Pueblo* en todo un despliegue de secciones de sucesos, sociedad y eventos deportivos para conformar un marco suficientemente atractivo que soportase, además de la exaltación del caudillo, un corpus informativo que consiguiese un alto grado de consenso entre los trabajadores en favor del diseño falangista de las relaciones laborales. Una estrategia que se conformará en base a informaciones referidas a logros sociales y económicos como el progreso y desarrollo de la industria (fruto del Plan de Estabilización de 1959 y de la aplicación del I Plan de Desarrollo en 1964), la transformación de las infraestructuras, la creación de empleo o los éxitos del turismo.

No obstante, y sin entrar en una confrontación directa, la OSE también utilizó a *Pueblo*, como a otros medios de propaganda, para señalar las deficiencias del desarrollo social y mostrarse públicamente como el único adalid de su efectividad (López Gallegos, 2003:174). El hecho de que las críticas puntuales al gobierno no fueran extensibles a Franco implicaba una evidente intención política de la Organización Sindical: hacer ver a las clases populares que la OSE era el mejor instrumento para sus intereses y que, vinculándose a la imagen mítica de Franco, podía demostrar que éste bendecía dicho esquema. Una narratividad sobre el desarrollismo y la justicia social en la que el caudillo aparecerá siempre como artífice y protector al tiempo que el sindicalismo como el gran instrumento necesario para su consecución última.

En relación a la calidad material y artística del diario *Pueblo*, fue un caso excepcional que escapó de la precariedad económica dominante en la prensa sindical. La mayoría de las publicaciones tuvieron una presentación austera, en blanco y negro, una limitada tirada,

pocas páginas y una periodicidad muy irregular. A las dificultades económicas hay sumar las técnicas, la escasez de papel en los primeros años y la falta de imprentas y talleres que realizasen las publicaciones sindicales. En la mayoría de los casos la solución se encauzó recurriendo a los talleres de la propia Organización Sindical o Escuelas Sindicales. Cuando esto no era posible, se utilizaban los talleres de la prensa del Movimiento. A este respecto, y en comparación con el resto de publicaciones, *Pueblo* gozó de una situación privilegiada dentro de la prensa sindical disfrutando de un formato, de una calidad de papel y de una presencia de información gráfica sin parangón al compararla con los recursos del resto de publicaciones. (López Gallegos, 2003:172).

Romero quería hacer de *Pueblo* un diario puntero en España. Organizó una visita a las sedes de los mejores rotativos de Europa para tomar ideas sobre los cambios que se debían aplicar en la estructura del periódico de la OSE. Ya en 1958 había lanzado un suplemento en color y trató de hacer todo lo posible para forzar un acuerdo de renovación de maquinaria a fin de lanzar un suplemento en hueco y offset-color. Incluso las limitaciones en el racionamiento de papel quiso solventarlas impulsando acuerdos para adquirir papel extra-cupo fuera del suministro de Papelera Española llegando, incluso, a plantear, aunque no se llegó a realizar nunca, comprar en 1959 una fábrica de papel que suministra únicamente al órgano sindical. La adquisición de papel extra-cupo a precio libre, cuyo precio era cada vez más caro, supuso un añadido más al déficit crónico que padecía el diario (Amaya Quer, 2008:457). No obstante, la política de Romero hará que, cuando en octubre de 1971 *Pueblo* llegase a publicar su número 10.000, la tirada alcance una media de un cuarto de millón de ejemplares distribuyéndose por toda España y varias capitales europeas mediante una red difusora de 2.800 corresponsales y 4.500 puestos de venta (Gutiérrez Benito, 23 octubre 1971:3).

Es de comprender, por tanto, que en los corrillos periodísticos de la prensa sindical se comentase con frecuencia que “Si la OSE era el pueblo, *Pueblo* era Emilio Romero”. Y es que, sin lugar a dudas, el éxito de esta cabecera en los años sesenta cabe atribuirlo al empeño y tesón con que Emilio Romero se puso al frente de este diario vespertino. Frente a toda adversidad económica, escasez de papel, balances irregulares y una penetración escasamente proletaria, Romero convirtió diario *Pueblo* en una cabecera de referencia a nivel nacional al tiempo que encumbraba su propia figura a las cotas más altas de popularidad dentro de la prensa escrita. Y es que su pluma irónica y punzante, su cercanía personal e ideológica con José Solís Ruiz y su influencia entre las jerarquías sindicales y en el mundo falangista considerado más aperturista, le convirtieron en un personaje indispensable en el transcurrir de la actividad periodística durante el franquismo (Amaya Quer, 2010:424). En el prólogo de un libro publicado en 1968 en donde se compilaban sus

más famosos artículos de opinión, los denominados «gallitos», Manuel Aznar, personaje destacado desde los años cuarenta en el periodismo franquista, elevaría a Emilio Romero a la categoría de periodista extraordinario, el primero de los periodistas políticos actuales continuador de una línea magistral que entroncaba al director de *Pueblo* con referencias ideológicas clave para los diferentes sectores del Régimen, como eran Jaime Balmes, José Ortega y Gasset y Ramiro de Maeztu (Aznar, 1968:9).

El éxito de Emilio Romero iba mucho más allá del mero ámbito periodístico franquista. Su imagen pública repercutiría en la popularidad del diario que dirigía y en la propia Organización Sindical. Figuras y celebridades de renombre, ya fueran actores, toreros o deportistas, aparecían en portada mostrando su preferencia por el diario sindical.

La implicación de todo tipo de celebridades con el diario de Emilio Romero quedará patente, por ejemplo, en la Feria Internacional del Campo celebrada entre mayo y junio de 1968. Entre el elenco de ídolos de la juventud se encontraría el popular actor Francisco Rabal, que acudiría por el recinto de la Feria vendiendo ejemplares de *Pueblo* rodeado de una nutrida muchedumbre: “Paco Rabal, vendedor de *Pueblo*” (*Pueblo*, 28 de mayo de 1968:1). Al día siguiente Pedro Carrasco, Campeón de Europa de Boxeo en peso ligero, sería el encargado de protagonizar esta operación publicitaria. El desfile de populares continuará durante todo el mes de junio. Juana Biarnés conseguirá la portada del día uno del nuevo mes con una fotografía de Los Brincos vendiendo *Pueblo* (fig.II.5):

Anoche, en la Feria Internacional del Campo, Los Brincos, el famoso conjunto musical que tantos éxitos está consiguiendo dentro y fuera de España, se convirtió en un alegre grupo espontáneo de vendedores de nuestro periódico. Y así, con la sonrisa con que aparecen en la foto de Juana Biarnés, vocearon *Pueblo* por el ferial ante la curiosidad de todos y provocaron las delicias de numerosas fans que terminaron rodeándoles en busca de los inevitables autógrafos. (*Pueblo*, 1 junio 1968:1)

Al igual que los brincos, “también la arrolladora Massiel” acapararía la portada de diario dando noticia “de la firma de cientos de ejemplares del sábado” al tiempo que “la fuerza pública tuvo que imponer orden mientras Massiel firmaba y vendía ejemplares y más ejemplares” (*Pueblo*, 3 junio 1968:1,3). Una algarabía de jóvenes que seguiría agolpándose a los días siguiente en el stand de *Pueblo* ante la visita de Lina Morgan, Juanito Navarro y el diestro José Fuentes, que se convertían nuevamente en vendedores del diario (*Pueblo*, 4 junio 1968:16) junto a María Ostiz (*Pueblo*, 5 junio 1968:28). Algo que haría que, en esta última jornada, *Pueblo* doblase su tirada sacando a la venta hasta nueve ediciones que rápidamente se agotaron (*Pueblo*, 6 junio 1968:15). Y, por si esto fuera poco, todavía faltaban por llegar el cantante de tangos Carlos Acuña y la ye-yé Conchita Velasco:



[Fig II.5] Juana Biarnés. (Madrid.1968). *Los Brincos vendiendo Pueblo*. AP. HCCII.

El anuncio por los altavoces de la feria de la presencia de la simpatiquísima Conchita Velasco congregó ante nuestro quiosco a una multitud de admiradores de la estupenda actriz y cantante, que pasó un largo rato firmando ejemplares, respondiendo las preguntas de sus fans y riendo los merecidísimos piropos que no dejó de escuchar en toda la tarde. (*Pueblo*, 8 junio 1968:13)

Una presencia de “personas archipopulares” que se acompañará, en días sucesivos, con la venta y firma de ejemplares del diario de manos de Juan Luis Gallardo y Luis Aguilé (*Pueblo*, 17 junio 1968:14), Marisa Media y Marisol, que volverán a provocar una masiva invasión de público al stand de la cabecera. (*Pueblo*, 24 junio 1968:13).

La vinculación del diario con el cine no solo se articulaba con la presencia en sus páginas o en actos de promoción de las jóvenes estrellas de cine español. La propia redacción de *Pueblo*, ya en su sede del número 73 de la calle Huertas (fig.II.6), fue localización de certámenes de belleza, desfiles de moda así como localización de varios largometrajes centrados en el mundo de la prensa.



[Fig.II.6] *Pueblo*. (Madrid,1968). Sede de *Pueblo* en la calle Huerta n° 73. AP. HCCII.

En 1967 Pilar Miró dirigirá el documental *El periodista*⁵ con Juan Miguel Lamet como ayudante de dirección. La cinta, de catorce minutos de duración y con locución de Paco Valladares, expone las distintas etapas y procesos que implica la confección de un periódico: desde la captación de noticias por diversos medios hasta la venta en el quiosco. Asimismo, el guión aborda los requisitos necesarios para ingresar en la Escuela de Periodismo así como otras cuestiones relativas a la deontología profesional. Lo relevante será que toda la acción periodística, así como el relato laudatorio de la misma, gira en torno a *Pueblo* ejemplificando cada paso del proceso con la manera de operar del diario de Emilio Romero.

Un año después, la redacción el edificio de calle Huertas volverá a ser protagonista en *Relaciones casi públicas* (José Luis Sáenz de Heredia, 1968) y *Pueblo* publicará a toda página el debut —como reportera del diario vespertino— de la actriz Conchita Velasco, que encarnará en el película a la fotorreportera Marta (fig.II.7-8). Un reportaje en donde, por otro lado, la sede de *Pueblo* aparecerá como un lugar amigo siempre dispuesto a dar, con fotogenia natural, cobijo a la magia del séptimo arte (fig.II.9):

Pues miren por donde, además, nuestro periódico resulta guapamente fotogénico. Que da bien en cine, vamos. Nosotros ya estamos acostumbrados a ver por aquí a los hombres mágicos del celuloide, colocando focos, eligiendo ángulos o buscando el cuadro idóneo para el tiro de cámaras. Yo creo que el edificio de Huertas 73 (su casa, amigo), ha sido tratado ya para el cine en una docena de ocasiones. (Yale, 12 junio 1968:43)



[Fig II.7] Víctor Benítez. (Madrid, 1968).
Conchita Velasco como Marta en el rodaje de
'Relaciones casi públicas'. AFJGR.



[Fig II.8] Zuma Press. (Madrid, 1968). Conchita
Velasco como Marta en el rodaje de *'Relaciones casi
públicas'*. Alamy Stock Photo.

Narváez primero y de la calle Huertas después, devinieron en verdaderas escenografías para variados espectáculos adulatorios para con el director. Asimismo, y como reconocimiento a su presencia entre los periodistas más influyentes del Régimen, Romero recibía honores como las Grandes Cruces de Cisneros, al Mérito Civil, de Isabel la Católica y de Alfonso X el Sabio.

Salvo las cifras económicas, toda palabra que ofrecía Emilio Romero sobre su cabecera siempre auguraba buenas noticias. Los datos de la encuesta de 1968 confirmarían una línea editorial en la que Emilio Romero venía trabajando desde finales de los años cincuenta. La pátina de periodismo popular, accesible y moderno, con profusión de informaciones deportivas, taurinas o de lo que pronto daría en llamarse crónica social penetraría con fuerza en colectivos urbanos, trabajadores de la Administración del Estado y, a tenor de la encuesta, en una población cada vez más joven que se sentía atraída por temas que el diario sacaba en portada como estrellas de cine o de la canción. Una línea que, a fin de cuentas, era compatible con su misión original, que era la de transmitir a las masas las propuestas doctrinales de la OSE y del nacional-sindicalismo representado en Solís.

Romero inspiraría una nueva forma de hacer periodismo que pretendía ser más atractiva y cercana para todo público potencial. Introduciría lenguajes más inteligibles en el tratamiento de la información y daría una mayor presencia al deporte, un ámbito en el que España comenzaba a destacar. Emilio Romero demostró que se podía abordar la información deportiva y la crónica social con rigurosidad sin obviar el compromiso político del mensaje. Mostró cómo se podía hacer propaganda sin menospreciar la sencillez, haciendo accesible la noticia a la comprensión del lector independientemente de la preparación cultural que tuviera. Los mensajes eran simples pero con voluntad de penetración. Reclamos para que la difusión del inevitable discurso propagandístico sindical adquiriese mayores audiencias.

Los datos de ventas confirmaban la estrategia de Romero. No obstante y como señala Amaya Quer (2008) el balance de ganancias no se correspondía con el totémico crecimiento de la cabecera. La supervivencia de *Pueblo* radicaba en el papel que jugó José Solís en las estructuras sindicales desde su posición ministerial. En el mismo sentido, el cese del dirigente y el comienzo del declive del diario sindical serían correlativos.

Pero más allá de los alarmantes datos que ofrecían cuentas del diario, Emilio Romero podía cubrirlos con la nube de humo que generaban los datos de difusión, distribución y ventas de su diario vespertino. “*Pueblo* se lee en toda España”, se solía decir con orgullo en el diario. A decir verdad, esta sentencia formaba parte de la larga lista de eslóganes retóricos que Romero introducía en sus páginas.



[Fig.II.9] Miguel Garrote y Leo. (Madrid,1968). *Conchita Velasco en Pueblo en el rodaje de 'Relaciones casi públicas'*. AP. HCCII.

Ciertamente el diario se distribuía en todas las provincias españolas y el número de corresponsales se había doblado de 1957 a 1969. Sin embargo, en lo referente a la capacidad de penetración, existía una enorme desproporción entre Madrid y el resto de provincias. Abrirse hueco en las preferencias de lectores acostumbrados a unas cabeceras, en muchos casos con nombres centenarios, era complicado. Más aún cuando *Pueblo* apenas trataba información local de muchas de esas regiones. A pesar de que, incluso para los medios dominantes resultaba difícil establecerse de un modo homogéneo por todo el territorio, la preponderancia absoluta de las ventas de *Pueblo* en Madrid capital suponía un grave problema en los balances comerciales de la cabecera.

Ante esta coyuntura, en febrero de 1960, Emilio Romero daría cuenta al Consejo de Administración de las conversaciones mantenidas por él mismo con el Ministro Secretario General del Movimiento sobre la necesidad de una mayor circulación del periódico *Pueblo* en Barcelona. Las cifras de ventas eran anecdóticas, apenas alcanzaban los quinientos ejemplares, síntoma de que la extensión del discurso sindicalista oficial tenía problemas de penetración en Cataluña (Amaya Quer, 2008:436). Los contactos de Solís y Romero respecto a este asunto iban encaminados a considerar la conveniencia de montar una delegación de *Pueblo* en Barcelona. El objetivo que se buscaba con esta propuesta era lograr una gran circulación del periódico en la región catalana y para ello se debía realizar una amplia campaña de propaganda. Será a raíz de esta expansión hacia Barcelona cuando *Pueblo* entre en contacto con Juana Biarnés a través del relaciones públicas del diario. No obstante, y a pesar de otros intentos de Romero por abrir una sede del diario en otras provincias, como su frustrada pretensión de abrir oficina en las Islas Canarias, y de su evolución irregular, *Pueblo* fue siempre un periódico fundamentalmente madrileño.

Como señala Amaya Quer (2008), durante la década de los sesenta se movería entre un 48% y un 54% del total de ventas y su lector fue siempre típicamente urbano. Unas cifras que, por otro lado, escondían el fracaso de *Pueblo* en su intento de penetración entre las clases populares incluso en el mismo Madrid. Romero, consciente de que sus lectores eran mayoritariamente el funcionariado estatal y los cargos medios e inferiores del Movimiento y la Organización Sindical, durante los años sesenta intentó varias veces penetrar en núcleos que acogían la inmigración y zonas populares como Vallecas o el Gran San Blas en aras de hacer llegar la prensa sindical a un tipo de público mayoritariamente proletario. No obstante, a finales de los sesenta era evidente que las jerarquías sindicales y los dirigentes del aparato de propaganda eran conscientes que la clase obrera industrial en su conjunto no se sentía seducida por *Pueblo*.

Esta incapacidad del diario sindical para implantarse entre los sectores sociales a los que apelaba más abiertamente y a los que necesitaba para conseguir los objetivos políticos que la OSE le había encomendado se suplía con el éxito que tenía en los barrios de mayor concentración de población funcional, de cargos medios sindicales y del Movimiento, o de personal técnico y administrativo en general. No obstante, se trataba de una población ya convencida que poco podía proporcionar a la OSE la base popular de apoyo que deseaba para lograr sus objetivos políticos. El problema de la propaganda sindical era, pues, que su discurso parecía ser escuchado solamente por aquellos mismos que lo vociferaban. No eran pocos, pero tampoco suficientes (Amaya Quer, 2008:446-447).

Lo que diferenciaba a *Pueblo* de otros medios oficiales como *Arriba*, radicaba en su mayor fortuna y éxito en el tratamiento de informaciones no políticas, deportes, toros y crónica social y en las subvenciones de la OSE. Subvenciones que eran mayores que las que el Movimiento dedicaba a sus otros medios y que supondrían, a la larga, el talón de Aquiles del propio diario. Y es que bajo el resplandor del éxito, *Pueblo* padecía de un problema económico crónico que solamente podía ser subsanado, afrontado e, incluso, tolerado desde la voluntad política de Solís durante el tiempo en que ésta durara. Como muestra y tal y como señala Amaya Quer (2008:449-450) *Pueblo* había cerrado el ejercicio económico de su año triunfal de 1968 —año donde se legitima como el periódico de la juventud— con el mayor déficit financiero de su historia.

No obstante, la propaganda laudatoria de Emilio Romero de cara a su propio diario, el apoyo incondicional de las celebridades, la repercusión propagandística que alcanzarían sus famosos premios Populares de *Pueblo*, neutralizaban cualquier posible pérdida de confianza respecto a su labor al frente del diario.

Este amplio margen de actuación comenzaría a fraguarse de forma explícita entre febrero de 1960 a enero de 1963 cuando el Consejo de Administración dejó de reunirse otorgando de facto a Romero autoridad y capacidades casi ilimitadas, que incluían ambiciosas perspectivas de crecimiento del periódico —se amplió a 32 páginas—, pese a que los problemas con el acceso al papel eran persistentes.

En estos catorce meses Emilio Romero llevó a cabo una transformación de *Pueblo* sin la necesidad de rendir cuentas a nadie. Cambios que incluían la citada expansión hacia Barcelona de la cual se benefició Juana Biarnés y una potenciación de los temas deportivos, taurinos y de crónica social. Informaciones, en especial esta última, donde Biarnés hará muestra de su excelente saber hacer profesional y donde sus reportajes sobre la llegada de los nuevos ritmos musicales comenzarían a sembrar un terreno que daría sus frutos en la encuesta de 1968.

En 1963, cuando Romero se presenta de nuevo ante el Consejo lo haría para intentar conseguir más fondos para sufragar sus nuevos planes para el diario. Resulta interesante el intento de subsanar las pérdidas de *Pueblo* mediante un juego de palabras ejemplo de sus grandes dotes para el discurso propagandístico:

El Sr. Romero hace notar el creciente prestigio del diario *Pueblo* y que por primera vez un periódico de la tarde percibe menos de un tercio de papel primado y que los otros dos tercios han de editarse con papel extra-cupo. También manifiesta que de los estudios realizados se desprende que tirando solamente setenta mil ejemplares de *Pueblo* puede obtener importantes beneficios pero que rebasando los cien mil ejemplares tiene que

producirse inevitablemente un balance desfavorable en su contabilidad. Solicita se llame subvención a la ayuda económica de la Organización Sindical al diario *Pueblo* sustituyéndola por la de pérdidas o déficits. (AGA, Sindicatos, *Pueblo*-Actas de reuniones del Consejo de Administración entre 4/10/1957 y 12/6/1964, c.19, entrada 18 enero 1963)

Romero intentó conseguir el equilibrio presupuestario del diario comprando una oferta de papel canadiense excepcionalmente barato, aplazando a 1964 la firma de un nuevo convenio colectivo con los empleados del diario y subiendo el precio de cada ejemplar de *Pueblo* de 1,5 a 2 pesetas a partir del 18 de febrero de 1963. Algo que aumentaría los ingresos en un 34% respecto al ejercicio anterior pero que no subsanó el problema a largo plazo. Seguían los problemas de financiación y no parecía llegar el día en que terminase la nueva sede de *Pueblo* tras casi cinco años de obras (Amaya Quer 2008:462)

La nueva sede sería finalmente inaugurada a mediados de 1964 y en pleno ambiente de euforia se crearía una Sala de Exposiciones y el *Club Pueblo*. Un espacio en el que influyentes personalidades de todo ámbito pudieran impartir conferencias magistrales en un intento de convertirse en punto de reunión de la flor y nata de la política, el periodismo, las artes y las ciencias.

En 1965 la contabilidad de *Pueblo* abarcaba casi novecientos empleados. Solamente un tercio de ellos tenía funciones concretas y prácticas dentro del organigrama de *Pueblo* (Amilibia, 2005:156). Romero fichaba reporteros, articulistas o editorialistas a golpe de un talonario que acababa sosteniendo el SIPS o, en última instancia, la subvención de la Organización Sindical. Este contexto de grandes fichajes se ejemplifica claramente con el caso de Juana Biarnés en 1963. En esos momentos, una fotorreportera de gran notoriedad en Barcelona. Una joven guapa y llena de desparpajo, perfecta para buscar temas que engancharan con los jóvenes al tiempo que se ajustaba a los intereses de Romero por intentar encajar mejor en el mercado catalán.

Por otra parte, el agujero que dejaba esta política de contrataciones difícilmente los comerciales eran capaces de subsanar mediante ingresos publicitarios. En este sentido, los anuncios publicitarios, atendiendo al estudio de Amaya Quer (2008), cubrían tan solo un 48% de la superficie ofertada a las marcas comerciales.

Después de tres años sin responder al Consejo de Administración, y tras la nueva Ley de Prensa de 1966, el 22 de julio de 1967 Romero se sentará nuevamente ante las jerarquías sindicales⁶. *Pueblo* se había convertido en un gigante periodístico pero sus pies se sostenían en una montaña de números rojos. Una coyuntura que José Ramón Alonso⁷ se aprovecharía para intervenir más activamente en la gestión del diario restando la autoridad relativamente autónoma de Romero hasta la fecha.

Más allá de los problemas financieros del diario, lo que es indiscutible es que Emilio Romero supo codearse con lo mejor del periodismo español. En la redacción de *Pueblo* se formarían algunos de los periodistas más reconocidos de la profesión con los que Juana Biarnés pudo compartir redacción: José Luis Navas, Felipe Navarro (Yale), Jesús Hermida, Vicente Talón Ortiz, Raúl del Pozo, Tico Medina, José Antonio Plaza, Juan Pla, Gonzalo de Bethencourt y Carvajal, Raúl Cancio, Juan Luis Cebrián, E.G. Loygorri, Máximo, Forges, José María García... Una redacción en la que la presencia de mujeres estaba también representada con firmas como la de Julia Ampuero, Pura Arteaga, Elvira Daudet, Irma Deglané, Conchita Guerrero o Mayte Mancebo. Respecto los reporteros con más presencia en el diario, Juana Biarnés compartiría portadas con redactores gráficos de la talla de Enrique y Antonio Verdugo, Raúl Cancio, César Lucas, Mamegan, Juan Llorente, Juan Santiso, Custance, Miguel Garrote, Botán, Rubio, Leo, Boutellier o entre otros muchos colaboradores. La presencia de mujeres fotorreporteras sería escasa hasta casi la década de los setenta. Más allá de las fotografías de moda que ya desde pudiera firmar Soraya a finales de los sesenta, habrá que esperar a la nueva década para encontrar reportajes de Julia Navarro e, incluso, de la propia Colita (*Pueblo*, 2 febrero 1972:32).

La gran escuela de periodismo en la que se convirtió *Pueblo* no hubiera sido posible sin la habilidad de Emilio Romero para poder estar dentro y fuera, a un lado y al otro de la delgada línea que separaba la legitimación del Movimiento y la crítica y cuestionamiento del mismo:

Censor y a la vez burlador de la censura, colaborador ideológico (estuvo en la orientación política) del opresor y a la vez buscador de un cauce más ancho de libertades. Víctima de los franquistas instalados en el poder (Castellón, Lérida y Alicante) y a la vez verdugo, pues por mucho que diga sobre sus contradicciones personales en su lucha interior entre el poeta rebelde y el de “esto es lo que hay”, y sus desacuerdos con algunas familias del régimen, no deja de ser un colaborador insigne y pertinaz de la dictadura. [...] Emilio Romero era un maestro en los juegos de palabras, en sofismas. Es el inventor, o casi, del inmovilismo en movimiento, del transformador que no transforma, del cambio que no muda, de la mutabilidad inmutable. (Amilibia, 2005:111)

Esta idea del hábil maestro de mudanzas que modifica todo sin mover ni un solo mueble, coincide en esencia, según relata Jesús María Amilibia (2005:112) —también periodista de *Pueblo*—, con lo que Emilio Romero diría en 1973, poco antes de dejar la cabecera, sobre lo que había sido y tenía que ser el pensamiento editorial de la cabecera: “la línea política del periódico tenía que ser de “fuera y dentro”. Es decir, matiza el propio

Amilibia: “crítica, pero no beligerante con el Gobierno; con sitio para la queja, pero no para la barricada o la huelga”.

Será en este espacio ambiguo, indefinido y movedizo de un afuera que no deja de estar adentro, donde encuentren un espacio de habitabilidad compartida periodistas tanto de impronta falangista como socialista, comunista e incluso anarquista. En este mismo afuera de intramuros, operará igualmente gran parte del trabajo fotográfico de Juana Biarnés. Especialmente, en todo aquello que se refiere a los nuevos modos con los que la juventud urbana desafía el destino soñado para ellos por el Movimiento y, en concreto, en lo que afecta a la disonancia entre el modelo de mujer diseñado por Pilar Primo de Rivera y el que empezaban a dibujarse esas mismas jóvenes que hacían cola en la Feria del Campo para conseguir un ejemplar firmado por Conchita Velasco.



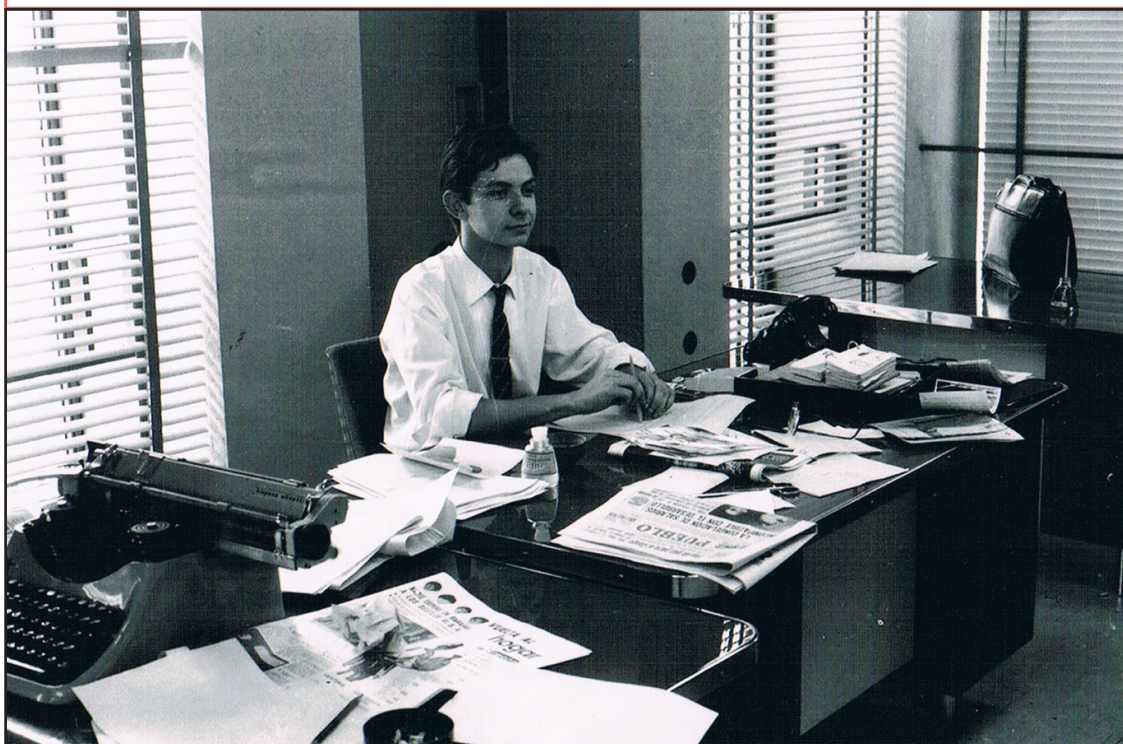
[Fig II.10] Juana Biarnés. (Madrid,1966). *Redacción diario Pueblo*. AJB.



[Fig II.11] Juana Biarnés. (Madrid,1966). *Redacción diario Pueblo*. AJB.



[Fig II.12] Juana Biarnés. (Madrid,1966). *Redacción diario Pueblo*. AJB.



[Fig II.13] Juana Biarnés. (Madrid,1966). *Redacción diario Pueblo*. AJB.



[Fig II.14] Pueblo. (Madrid,1966). Juana Biarnés en la redacción diario Pueblo. AJB.



[Fig II.15] Pueblo. (Madrid,1966). Juana Biarnés en la redacción diario Pueblo. AJB.

¹Diarios hacia los que los jóvenes madrileños, entre quince y veinte años, manifiestan sus preferencias.

	Pueblo	ABC	Marca	Ya	Madrid	El Alcázar	Informaciones	Arriba
Total Mujeres	47%	34%	—	16%	—	3%	—	—
Total Hombres	47%	23%	12%	9%	4%	3%	1%	1%
Mujeres estudiantes	42%	39%	—	13%	—	6%	—	—
Mujeres trabajadoras	52%	29%	—	19%	—	—	—	—
Chicos estudiantes	47%	22%	10%	9%	4%	4%	2%*	2%*
Chicos trabajadores	47%	24%	14%	9%	4%	2%	—	—

Fuente: Diario Pueblo, 25 junio 1968:3. Encuesta realizada en Madrid en junio de 1968 por el Departamento de Marketing de la agencia de publicidad Alas. Director de la encuesta: José Viana. Trabajo de Campo: Ricardo Sesma. Tabulación: Ramón de Alvear. Tamaño de la muestra sin especificar. (*) Datos asignados de forma equitativa al no ofrecidos de forma directa por Pueblo.

²MORAL ECONÓMICA. La moral económica está en función de la manera de ganar el dinero, y del patrimonio o la fortuna que uno tenga, que no puede justificar. En el primer caso soy un asalariado, e invito a las empresas periodísticas de Madrid a que divulguen los sueldos reales de sus directores. Podría resultar interesante. Yo no vivo exclusivamente de mi concreta profesión periodística, sino de mi amplia profesión literaria. Los editores de libros y los derechos de autor teatral completan mi existencia. Mi situación, como la de cualquier periodista o escritor o cultivador de las Letras en nuestro país, es la de estar entrampado. Pero como esto hay que probarlo y no solamente decirlo, sugiero a los informadores del colega que se pasen por el Banco Exterior (don Manuel Arburúa), por el Banco Ibérico (don Alfonso es Fiero), por el Banco Central (don Santiago Marín), y por el Banco Popular (don Rafael Rueda), y con las letras de cambio a mi cargo que obran en esos Bancos seguramente podrían empapelar el despacho del Director de Nuevo Diario. Pero como todavía me quedan letras originales o renovadas para adornar otras estancias del periódico de la mañana, le sugiero otra información sobre ‘El Corte Inglés’ (don Ramón Areces), de ‘Galerías Preciados’ (don José Fernández Rodríguez), del sector del automóvil (don Ángel Tejero) y la empresa constructora ‘Cleop’ y la Urbanización Fuente del Fresno y se verá que tengo hipotecada mi vida hasta 1980 en el mejor de los casos — como hacen los consumidores del mundo entero — y para pagar todas estas deudas — que tampoco son grandes — tengo que hacer lo que la mayor parte de los españoles, como es envejecer trabajando y asustarme ante la proximidad de los vencimientos. Tengo una cuenta corriente en el Banco Coca de tres mil pesetas, unas pocas pesetas más y a veces números rojos, en el Central y una cartillas de ahorro con un saldo de veinte mil pesetas en la Caja de Ahorros del Sureste de España. ¿Se da cuenta Nuevo Diario que mi moral

económica consiste en trabajar dieciséis horas diarias que no chupo del régimen? No tengo acciones en ninguna parte, no estoy en ningún Consejo de Administración. Lo que se me ve es una azarosa vida a plazos. Sin embargo, renuncié en la primavera pasada a la dirección de un periódico diario de Madrid, que estaba dispuesto a pagarme muchas veces más que Pueblo, y lo rechacé por salvar principios, estimación personal pública, ideas y situaciones, que valen para mí mucho más que todo el dinero, y que constituyen el patrimonio moral que puedo ofrecer a mi país y a mis hijos. Solamente en un año de gestión en ese periódico se habrían acabado todas mis deudas, esas que no voy a poder pagar, si vivo, hasta 1980. Esto lo saben los señores don Ignacio Acha y don José María Sánchez Ventura, antiguos empresarios de Informaciones.

MORAL DEL SEXTO MANDAMIENTO. Admiro lo conveniente, y no más, a las mujeres, en principio asumiendo el concepto que tiene Fray Justo Pérez de Urbel de ellas, como criaturas hechas por Dios. Y después no sé si más o menos puedo decir honradamente que he tenido las debilidades de Lope, sin ser clérigo; pero menos vertiginoso, más sobrio y con mejor comportamiento; y no de la hipocresía y la desfachatez, y el sigilo culpable de los que tienen debilidades y hasta pasiones, y las ocultan para quedar bien con la sociedad. Y no quiero hablar de más ilustres nombres para que no se vea inmodesta al parangonarme en admiraciones y debilidades con Reyes, Ministros y otras personalidades, que sin perjuicio de admirar a las mujeres, prestaron relevantes servicios al país y murieron en paz y en gracia de Dios como unos benditos. También tengo que decir que nunca me han gustado los hombres, no he tenido ‘abdomen y cadereo indecentes’ como me decía recientemente en una famosa carta el antiguo director de ABC, Luis Calvo, referida a cierta persona de algún relieve e influencia en la España de hoy. O lo que es lo mismo: soy un ser normal. La segunda acusación es que me titulo de izquierdas cuando me he convertido de la noche a la mañana en ‘ultraderechista’ del Régimen. Para evitar esta calificación que me viene arrojada desde la más rancia caverna de la vida española, voy a definirme por encima, con unos mínimos botones de muestra, si es que no lo hubiera hecho bastantes veces en artículos, en libros y en conferencias. En cuanto al sistema económico de producción, no me gusta el capitalismo de los viejos patrimonialistas de la revolución industrial, ni el neocapitalismo de los nuevos tiburones del bienestar. Todo aquello que tenga el consumo asegurado debe ser moralmente socializado o nacionalizado; por ejemplo: toda la seguridad ahora privada, la energía, etc. La Tierra no debe tener un régimen de propiedad privada libre disposición por su dueños, aunque tengan títulos nobiliarios. La Tierra ha de ser únicamente para el que la trabaja, cualquiera que sea su extensión siempre que en las grandes superficies estén salvaguardados los derechos sociales de los trabajadores. La Tierra únicamente debe ser de los campesinos. El suelo de las ciudades tiene que ser municipalizado, socializado, para evitar la especulación y el amasado de fortunas que se han hecho en esa actividad económica, pues eso dotaría de terrenos baratos a la actividad estatal o privada para construir viviendas con destino a las clases populares y medias, y evitar que el alquiler o la propiedad constituyan el bocado más gordo a los débiles presupuestos familiares. La Banca debe ser nacionalizada o, si no se quiere llegar a tanto, que se nacionalice el crédito para que en ningún caso el poder económico de unos cuantos tenga más fuerza política y social que el pueblo todo. La

Enseñanza primaria debe ser obligatoria y únicamente deben tener acceso a los estudios superiores los mejores expedientes escolares, cualquiera que sea el origen social de las familias. Las fortunas personales no deben pasar de determinada cifra, porque si fueran excesivas, sería a costa los consumidores y se habría hecho una rapiña legal al pueblo. El dinero no debe orientarse a otros fines que a los de la movilización económica para la creación de la riqueza, con una distribución justa de las rentas del trabajo. Y, finalmente: es necesaria una sociedad democrática generalizada y no reducida y aglomerada en dos o tres Partidos puestos en las manos de una oligarquía política. Y un Estado fuerte, que sea más fuerte que los Bancos, que los industriales coaligados, que los grupos de presión y que los clanes políticos. ¿Puedo ostentar legítimamente un sitio a la izquierda del sistema? ¿Se atreven a acompañarme en este boceto de programa los miembros más avanzados del equipo de pensamiento de Nuevo Diario? Si en este periódico no lucen más mis ideas no es por otra razón que porque no es mío, y uno debe renunciar a avanzar todo lo que desea cuando va acompañado, ni en el mundo político se puede ser rígido o impaciente, pero uno ni retrocede, ni se traiciona, ni se disimula. Pero ahora voy a tratar asuntos que se refieren a la moral pública. En menos de una década, la actividad política económica y cultural del país ha sido materialmente invadida por miembros del movimiento religioso llamado Opus Dei, y que ya es mundialmente famoso. Ha sido como una marabunta que se ha hecho cargo de actividades industriales, negocios, Bancos, Agencias de Publicidad, periódicos, y están políticamente presentes sus miembros del Consejo privado de don Juan de Borbón; figuran entre los educadores del hijo de éste, don Juan Carlos, no están ausentes del Tradicionalismo, ocupan altos cargos en el Régimen; se proyectan, en fin, sobre la realidad o la esperanza; en el presente y para el futuro; en el Régimen y en la oposición. La explicación que se da a esto es que los miembros de este movimiento son libres y pueden estar en todas partes; esto tiene que ser verdadero y yo me lo creo, porque hay facciones diferentes; su religiosidad se extiende hasta el ateísmo. Esto prueba su dimensión y su diversidad. Concretamente en Madrid tres periódicos diarios están regidos y dirigidos por miembros del Opus Dei: El Alcázar, Nuevo Diario y Madrid, que deben hacer la guerra por su cuenta. Tras ellos hay tres Bancos con decisiva influencia de otros miembros del Opus, o fáciles a darles dinero. Los tres periódicos diarios mencionados se han colocado en una abierta posición crítica dividiéndose las parcelas. Mientras unos tratan de deteriorar el Sindicalismo, cultivando las actividades de las ‘Comisiones Obreras’ – organización declarada fuera de la ley por el Tribunal Supremo – los otros intentan descalificar las áreas políticas del propio Régimen. Sus ideas son anticuadas. Los que hacen la crítica del Sindicalismo moderno postulan el viejo Sindicalismo horizontal y reivindicativo de las catacumbas. Lo que se dirigen a las áreas políticas tratan de imponernos la democracia liberal-capitalista de tan catastróficos recuerdos y tan sustancialmente injusta con los débiles. No aspiran a defender la causa de los trabajadores – porque carecen de ideología social – mientras que en la política desean ocupar una posición de despotismo ilustrado con palabrería liberal y con fuerte respaldo económico. Quieren tener todo el poder real, el poder del dinero, para luego imponer sus condiciones. Este movimiento no ha aparecido de abajo a arriba, del pueblo al Poder, sino de arriba abajo. Del poder de los cenáculos, con

el pueblo en Babia. Carecen por ello de adhesión y de confianza populares, pero aspiran a tenerla desde arriba con el resorte del poder efectivo. Estos tres periódicos han animado con un despliegue informativo y con sus artículos a los anteproyectos de revolución cultural española. Han sido como los cronistas anticipados de una versión ibérica de los sucesos de Francia. Por ninguna cabeza circula la idea de que si este país atravesara por una revolución de ese signo, esos periódicos y el Opus Dei iban a sobrevivirla. Lo primero que harían los revolucionarios sería investigar sus cuentas, y soportarían los miembros del Opus el mismo destino que otras congregaciones religiosas en anteriores ocasiones históricas. Entonces su contribución al debilitamiento del Régimen merece un tratamiento médico, más que político. Subvencionar los Bancos, los entusiasmos informativos del maoísmo de la Sorbona o del teatro Odeón es delirante. Estoy dispuesto a admitir que el Opus Dei no es un movimiento coherente o disciplinado, capaz de imponer disciplina e iniciativa mediante la organización, sino que deja libre a cada uno de sus miembros para hacer lo que les parezca; pero ciertos vínculos de solidaridad son evidentes, y seguramente sin proponérmelo, lo que es libre disposición de cada uno, se convierte, por gracia de ese parentesco espiritual, en una acción común y conjunta que ya es una realidad alarmante. Todo ello es una lástima, porque el Estado ha recibido la colaboración de nuevas personalidades muy valiosas, procedentes del Opus en la Administración Pública, algunos de los cuales tengo especial respeto, admiración y hasta gratitud; pero el fenómeno general conspira contra estos hombres inteligentes y abnegados amenazando de embarcarles en las responsabilidades generales. Los apuros que estarán pasando, viendo desde el Poder el juego que sus parientes espirituales deteriorando el Régimen al que ellos sirven con honradez y eficacia, e intentando llevar al país desde esos periódicos a un vacío institucional y a un caos político, puede imaginarse. Nadie piensa que no sean la misma cosa y con esta mentalidad tendría que admitirse el disparate de que la subversión contra el Régimen se amparaba desde el Estado, extremo inconcebible y, por supuesto, incierto. Esta es la grave consecuencia de tener una misma calificación espiritual, para estar dentro y para estar fuera. Y si, además, algunos desenfadados miembros del Opus Dei, como los que tienen los periódicos en estos instantes, pasan a la ofensiva de una descalificación personal de quienes tenemos historia, servicios y cuna política abierta y no misteriosa, cuando el deber de los invasores subrepticios y de la marabunta económica, sería el de la prudencia y la ejemplaridad, nos es obligado defendernos, con la misma letra de molde con que se nos ataca. Y poner en las manos del pueblo español la información precisa para que nos juzgue a todos. Todo esto, por supuesto, antes de que se nos obligue a tirar de la manta, que no lo deseamos. Durante veinticinco años de ejercicio profesional no he escrito una sola línea —por lo menos en la intención— contra la fama y la intimidad de las personas. En este artículo espero que no se vea más que oficio literario en la ironía o el sarcasmo, y pura manifestación política de preocupación en la España 68. Con una actitud de defensa del Régimen como realidad perfectible o en evolución, y no estancada o quietista. Y no pondré mi pluma, frívolamente, al servicio del vacío político, ni se va a prestar nunca a facilitar el caos social. El valor que tuvimos una vez cuando uno era más joven, para elegir zona, está intacto en este momento, y a todo riesgo, para vender cara la piel por aquellos que quieran cobrarla por los hediondos caminos de la difamación. Emilio Romero.

³ *Tiempo Nuevo* pretendía ser un modelo de revista con abundante material gráfico que diera voz a las realizaciones sindicales, más que hacer hincapié en la información, como es el caso de *La Voz Social*. En su caso, las tiradas también se debieron reducir al mínimo, hasta quince veces menos que lo deseado, y su periodicidad menguó dramáticamente hasta convertirse en una publicación bimensual que también se repartía gratuitamente entre las jerarquías sindicales (Amaya Quer, 2008:506).

⁴ Archivo Amaro Rosal Díaz, Archivo de la Fundación Pablo Iglesias, Carpeta 305-21, UGT-CE Informes.

⁵ Película documental producida en 1967 por la Comisaría de Extensión Cultural del Ministerio de Educación y Ciencia. Disponible en Fondos Fílmicos de la Filmoteca Española.

⁶ AGA, Sindicatos, Pueblo-Actas de reuniones del Consejo de Administración entre el 4/10/1957 y 12/6/1964, c.19, Entrada del 22 de julio de 1967.

⁷ José Ramón Alonso tenía a sus espaldas una dilatada carrera en medios de comunicación. Durante el franquismo, entre otras muchas cosas, fue el encargado de las primeras emisiones de Televisión Española y director de su programación diaria. Sostuvo el cargo de Director de Solidaridad Nacional entre 1960 y 1964, tras lo cual ejerció brevemente de Secretario General de Prensa y Radio del Movimiento.

III. UNA ESTRELLA LLAMADA BIARNÉS

“Veintiséis años, catalana, guapa y sin novio. Esta es Juanita Biarnés”. Así se encabezaba la primera referencia que aparecerá en diario *Pueblo* relativa a su figura como “reportero gráfico deportivo” [Fig.III,1]. Será así, en masculino, un 9 de noviembre de 1961, apenas dos años antes de incorporarse al equipo de Emilio Romero. Dedicarse a la prensa deportiva, ser guapa y, para más inri, presumir de soltería a los veintiséis años de edad era, en una España que recién dejaba atrás la década de los cincuenta, más que una excentricidad bien «desairada» la prueba palpable de que a estas alturas, algo fallaba en los planes que el Glorioso Movimiento Nacional había diseñado para la mujer.

Mucho antes de que a una jovencita le llegara la edad de «echarse novio», ya había anidado en su mente una noción muy clara, aunque también algo inquietante por lo que entrañaba de disyuntiva, de decisión personal para su futuro: si no tenía vocación de monja, quedarse soltera suponía una perspectiva más bien desagradable, «desairada». (Martín Gaité, 2011:36)

Aunque desde la Sección Femenina, y todo su aparato de propaganda, Pilar Primo de Rivera puso todo su empeño en hacer del matrimonio el fin último de la existencia de toda mujer, la quintaesencia de lo femenino y la cúspide de su realización como persona, nuevos caminos se divisaban más cerca que lejos en una juventud —fundamentalmente urbana— que atisbaría la década de los sesenta desde nuevas perspectivas. Y es que ya las advertencias no faltaban incluso en publicaciones universitarias como *La Hora. Semanario de los estudiantes*:

Graves males ha deparado al mundo esta alocada rebelión de la mujer que dice querer vivir su vida... Mientras el hombre trabaja en beneficio propio y de la familia, la mujer trabaja para ella sola. Habituada así a lujos impropios, llegado el momento no aceptará las condiciones del matrimonio (*La Hora*, 10 diciembre 1948).



[Fig.III,1] *Pueblo* (09 noviembre 1961). Entrevista a Juana Biarnés. AP. HCC.II.

En un alarde de una soltería buscada y deseada, “—¿El amor? —“Más tarde, ahora no es compatible”, este primer retrato de Biarnés como personaje noticiable se publicará en la sección “Página de casi todo lo que pasa” bajo la firma del fotorreportero César Lucas y con José Antonio Plaza como redactor.¹

En el retrato realizado por Lucas, el que dos años más tarde sería su compañero en *Pueblo*, Biarnés aparece en plano medio corto, mirando al frente mientras sostiene su cámara de fotos con las dos manos [Fig.III,2]. Lucas la presenta como una profesional de la fotografía. Su mirada no obedece al cortejo de la seducción sino a la estricta práctica profesional del fotorreporterismo. Biarnés nos mira fijamente como si estuviera estudiando cómo fotografiarnos. Sus manos ya están preparadas y su dedo prevenido para activar el disparador. Tanto su ojo biológico como los mecánicos, obturador y esfera de flash, aparecen los tres alineados a modo de conjunción planetaria. Constelación que, como si aludiese a un signo zodiacal en eclipse total, augura el nada común carácter y personalidad que detalla el texto de la entrevista.



[Fig.III,2] César Lucas. (Madrid.1961). *Retrato de Juana Biarnés*. AP.

Presentada como Juanita, el texto incide en numerosas ocasiones en su aspecto físico, “1,77 de altura [...] es guapa, no es rica” (*Pueblo*, 9 noviembre 1961:8), como si la joven fotógrafo —en masculino como a ella le gustaba presentarse (FJGR: CJB. 17 julio 2014, Terrassa)— valiese más por ser entrevistada por su belleza que por su talento: “Aunque cueste trabajo creerlo, es uno de los reporteros gráficos más capacitados que tiene España” (p.8). Un relato sobre la capacidad intelectual de la mujer sobre el que se seguirá insistiendo a lo largo de la entrevista incluso desde los propios testimonios de Biarnés: “No me gusta estudiar —nos dice—. Un día, mi padre, en vista de ello, me puso a trabajar. Se trataba de una fábrica de medias. Aquello me gustaba menos” (p.8). Una vez más, resuenan las palabras de Pilar Primo de Rivera en cuanto a la capacidad intelectual y académica de la mujer:

La mujer nunca descubre nada: les falta desde luego el talante creador, reservado por Dios para inteligencias varoniles, nosotras no podemos hacer nada más que interpretar mejor o peor lo que los hombres han hecho. La vocación estudiantil en las mujeres no debe ser ensalzada a tontas y a locas. (Martín Gaité: 2011:99)

Para el lector de 1961 que a una jovencita no le gustara estudiar —porque se supone se le daría mal— no sería más problemático que esa misma mujer quisiera adscribirse a algún tipo de actividad profesional que le apartara del ámbito doméstico: “Amamos a la mujer que nos espera pasiva, dulce, detrás de una cortina, junto a sus labores y rezos. Tememos instintivamente su actividad, sea del tipo que sea” (*Medina*, 20 marzo 1941).

Pese a que la madre de Biarnés fuese remalladora y le acercase al mundo de la costura, la moda y la cocina, la entrevista recalca que fue su padre, Juan Biarnés, quien marcaría su futuro laboral: “—Decidí hacer periodismo y estudiar a fondo la fotografía de prensa. —¿Pero por qué la fotografía? —Mi padre era un aficionado a ella y estaba muy considerado en este campo” (p.8).

La Sección Femenina, aunque había dejado ya clara su postura respecto al papel de la mujer en determinadas profesiones, “nosotras atendamos a lo nuestro y dejemos a los hombres, que son los llamados para que resuelvan todas las complicaciones que lleva en sí el gobierno de la Nación” (Werner, 1 diciembre 1942), no veía con tan malos ojos, tal y como puntualizaba la propia Pilar Primo de Rivera, que una mujer asistiera a su marido o, claro está, como en un principio hizo Biarnés, a su propio padre “siempre que se limite a colaborar con él y no a tener iniciativas propias” (*Meridiano femenino*, 1 octubre de 1943).

El caso de Juana Biarnés escaparía de esta excepción al independizarse de su padre, con el que compartía reportajes en *El Mundo Deportivo*, *Club* y *Vida Deportiva* y operar como una profesional *freelance*: “Los barceloneses contemplan su trabajo todos los días que hay fútbol. Ella se ha especializado en fotografía deportiva (*Pueblo*, 9 noviembre 1961:8). Obviamente, el deporte en el que se especializó Juana Biarnés nada tenía que ver con aquella gimnasia decente, genuinamente española, llena de pololos y a medio camino del baile regional, que tanto se empeñaba en promover el Régimen:

La Sección Femenina concede una gran importancia al baile popular español, que reúne en la forma más pura el sentido hispano del ritmo y del movimiento, base fundamental para conseguir la gimnasia genuinamente española que aspiramos a lograr (Martín Gaité, 2011:70).

No obstante, el periodista de *Pueblo* seguirá preguntando por semejante rareza en lo que concierne a los gustos de una dama: “—¿Te gusta el fútbol? —Lo tengo que ver todos los domingos, pero me acobarda”. (*Pueblo*, 9 noviembre 1961:8). Parece que no

todo estaba perdido, pensaría el lector. Al fin y al cabo, este acobardamiento hacía de «Juanita» una mujer temerosa, como necesitada de un cobijo masculino valiente y fuerte. Un acobardamiento que, al tiempo, trabajaba en los valores de una feminidad que, como bien era sabido, ya se encargaban de recordarlo las revistas y consultorios sentimentales, había de ser construida en base a la fragilidad y la necesidad de protección de un hombre.

En ese sentido, el redactor sigue indagando para comprobar si estaría dispuesta a dejar su trabajo para iniciarse en el camino del matrimonio. Aunque recalca que sus ingresos no son fijos “—¿Cuánto ganas ahora? Depende, de diez mil a quince mil pesetas” y pese a que recibe ingresos extras por “fotografías del rodaje de las películas y de los desfiles de moda”, parece claro que no está dispuesta a dejar su carrera profesional: “—¿Si algún día tuvieras que dejar tu trabajo? —No sería nadie. No podría vivir” (p.8).

Esta declaración de Juanita Biarnés volvía a colocarla fuera de la órbita en la que debía de gravitar toda mujer que se comportase según la doctrina oficial del Movimiento. Un cambio de rumbo que la situaría en blanco de sospechas varias. Así lo expone Morales (1944) en su obra *Mujeres*, prologada por la misma Pilar Primo de Rivera: “La mujer acostumbrada a manejar un sueldo ganado por sí misma no soportará pacientemente escaseces económicas que la obliguen a suprimir aquellos caprichos y condenará a su esposo a un descontento humillante”.

En este sentido, los caprichos de Biarnés, para conocimiento de futuros pretendientes, quedaban perfectamente explicitados en la entrevista: “—¿En qué te gastas el dinero? — En vestidos, chucherías y material fotográfico” (*Pueblo*, 9 noviembre 1961:8). Mal asunto, pensarían quienes como Pilar Primo de Rivera tenían otros planes para el sueldo ganado por una mujer.

Cierto que existe un numeroso grupo de mujeres para quienes el trabajo no es únicamente el medio más directo de conquistar independencia, sino que necesariamente han de ganar un sueldo para ayudar a sostener un hogar que carece de apoyo masculino [...] No sucede lo mismo con aquellas que desertaron de sus deberes domésticos sin que una necesidad de orden económico las obligue, sino arrastradas por la corriente modernista, a cuya influencia se entregan con verdadero entusiasmo (Martín Gaité, 2011:48).

Aunque bien es cierto que en esta primera entrevista no se manifiesta de forma expresa, en la actualidad todo el relato autobiográfico de la propia Biarnés orbitará sobre un origen humilde y una situación en donde toda aportación extra sería clave para el orden económico familiar. Más aún tras el nacimiento de su hermana Montserrat en 1947 (Biarnés, 2104:3-4). De gran interés resulta también la mención al material fotográfico. Un dato que confirma el testimonio de la propia Biarnés cuando alude a que uno de los

consejos que siempre siguió a rajatabla de su padre sería el invertir siempre todo el dinero que ganase en el mejor material fotográfico (FJGR: CJB. 17/07/2014, Terrassa). Algo que explicaría que la joven fotógrafa siempre contase con el mejor equipo, tanto en lo que se refiere a Rolleiflex como a los últimos modelos de Leica: “—¿Cuántas cámaras tienes? —Tres. En total unas cincuenta mil pesetas” (*Pueblo*, 9 noviembre 1961:8).

Este paradigma de mujer fotorreportera del que se hacía eco diario *Pueblo* poco a nada tenía que ver con lo que la *Sección Femenina* entendía como la verdadera profesión de una mujer: el matrimonio y la vida de casa. Todo lo demás constituía simplemente un pre-vio, un modo de conseguir marido. Biarnés, en ese sentido, era una mujer que iba a contracorriente. Ni siquiera su rara soltería podría justificarse a los ojos de la *Sección Femenina*, para quien la vocación de soltería no se concebía en una mujer, salvo las que explicitaban, claro está, su vocación de monjas o, como Pilar Primo de Rivera, que podría decirse que, simbólicamente, estaba casada con Dios y con España.

Teniendo en cuenta que, tal y como señala Martín Gaité (2011), la presentación en sociedad de la mujer oscilaba entre los dieciséis y dieciocho años, tener veintiséis años y estar soltera era todo un síntoma de quedarse para vestir santos. Aunque para Biarnés el amor era cosa para más tarde en un momento dado, el periodista de *Pueblo* hace una pregunta en la que subyace un cierto tinte rosa: “—¿El deportista que fotografiabas con más cariño?” Evidentemente, la matización cariñosa para una señorita soltera dejaba relucir un cierto *flirt* entre quienes estaban en edad de merecer. En noviembre de 1961 la respuesta de Juanita cortaría la respiración a más de uno y una: “Fue un corredor de motocross, hoy desaparecido. Conrado Garidat. Era muy simpático” (*Pueblo*, 9 noviembre 1961:8).

En el texto se produce una errata al publicar el apellido del corredor de motos. Se trata en realidad de Conrado Caridat Baqué, del equipo OSSA, que debutó en competición en 1954. Un hombre que llevaba encima el peso de la tragedia al haber fallecido poco antes en un accidente aéreo quien iba a ser su prometida. A través de su vinculación a la prensa deportiva catalana, Biarnés había coincidido en varias ocasiones con él porque había cubierto, junto a su padre, gran número de carreras de motociclismo. De hecho, las últimas fotografías de Caridat antes de su mortal accidente en la madrugada del domingo 5 de julio de 1959 llevaban la firma Biarnés y fueron publicadas al día siguiente de fallecer con el titular “La última entrevista con Conrado Caridat” y el siguiente pie de foto: “He aquí la última fotografía captada al malogrado don Conrado Caridat antes del desagradecido accidente que le ocasionó la muerte. Foto Biarnés. (*El Mundo Deportivo*, 6 julio de 1959:8) [Fig.III,3].

LA ULTIMA ENTREVISTA CON CONRADO CADIRAT

Como triste recuerdo y en memoria y homenaje póstumo al malogrado Cadirat, reproducimos a continuación lo que podríamos calificar de última entrevista periodística que aquel concedió, ya que, escaso tiempo después, un brutal accidente segaba su joven vida.

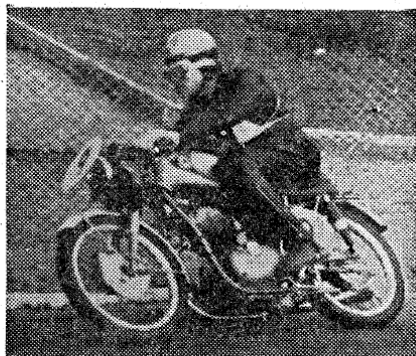
—A las tres horas de carrera es muy poco lo que puedo decirte, Mañana, cuando las máquinas hayan tomado posiciones de forma más o menos ficticia podremos vaticinar con posibilidades de éxito...

Nos decía en la estival noche del sábado Conrado Cadirat, mientras en las cascas adaptadas a las circunstancias, nuestro primer piloto español se ensarzaba en una infantil y amigable lucha con su compañero de marca el italiano Walter Tasinari, horas antes de tomar su relevo. El último. Era la medianoche ajetada y trepidante del Montjuich alegre y bullicioso que fraguaba entre olor a combustible quemado y algarabía de mecánicos y herramientas, la tragedia de un destino inexorable.

Conrado Cadirat tomaba su relevo; su último relevo, consciente de la importancia que para la marca que representara tenía su colaboración. Confía plenamente en la moderna «Ossa» debutante en la prueba y tenía fe ciega en su dominio, en su pericia, en sus facultades y en su vocación por el deporte.

—La «Ducati» o nosotros, pueden ser vencedores. Lo presiento, nada más...

Conrado Cadirat participaba, por vez segunda, en unas 24 Horas. Su debut fue en 1956, clasificándose el décimo.



He aquí la última fotografía captada al malogrado don Conrado Cadirat, antes del desgraciado accidente que le ocasionó la muerte (Foto Biarnés)

Este tipo de pruebas no es el que mejor se adapta a mis posibilidades. Por ello es que confío en el triunfo de Tasinari y Elitalde. Forman un tandem perfecto —nos decía, mientras la sonrisa se dibujaba en su moreno rostro. Con clasificarme entre los cinco primeros lugares se colman mis momentáneas aspiraciones en este tipo de pruebas —concluía.

Todo quedaba supeditado al mañana. Conrado Cadirat llevaba sobre sí la tragedia de quien iba a ser su

esposa. Ella perdió la vida en el mismo accidente que Joaquín Blume, aquel avión con que Cadirat iba a cruzar el océano, para más tarde abandonar sus propósitos. Ello le valió una vida que en la madrugada del domingo perdería.

Y sobre el asfalto de Montjuich entregaría su ser en una mañana motorista y trepidante.

Sueños y anhelos que sólo la historia del deporte harán perdurar...

ANTONIO VALLUGERA

[Fig III,3] *El Mundo Deportivo* (6 julio de 1959) Conrado Caridat Baqué. HMD.

Que la persona que hubiera fotografiado con más cariño fuese Conrado Caridat, el cuál era muy simpático con ella, eran señales de insinuación amorosa más que suficientes para el lector adulto de 1961. Al menos, esta negativa al amor y al noviazgo en una chica guapa de veintiséis años podía quedar justificada por este inesperado golpe del destino:

Existía, sin embargo, dentro del género de la soltería una modalidad, que constituía excepción y era considerada con piadoso respeto: la de la señorita a quien le habían matado el novio. [...] no solo la ponía al abrigo de todo escarnio, sino que la ascendía al rango de heroína. [...] No las había dejado el novio. Se lo había quitado Dios. Eso no era quedarse “desairada”. Aquellas señoritas, propiamente hablando, no se las podía llamar solteronas. (Martín Gaité, 2011:44)

Más allá de estas consideraciones, que afectarían a la construcción del imaginario colectivo de las solteras, lo que trasciende también de esta respuesta es la medalla profesional que supone contar con las últimas fotografías de un deportista antes de fallecer en fatal accidente. Aunque lo usual en 1959 es que en *El Mundo Deportivo* aparezcan sus fotografías como “Foto Juanita Biarnés” mientras que las de su padre simplemente como “Foto Biarnés”, sus declaraciones para *Pueblo* no dejan de hablar de una praxis fotográfica entendida como un trabajo colectivo padre-hija.

En cualquier caso, el tono de la entrevista deja claro que a una joven fotorreportera las cuestiones maritales no están entre sus prioridades. De hecho, desde muy joven siempre pensó que ningún hombre español podría comprender su manera de construirse tanto como mujer como profesional de la fotografía. No es de extrañar, por tanto, que un joven francés —corresponsal de *París-Match* en España— quien pudiera, años después, arrebatarle el corazón (FJGR: CJB. 17 julio 2014, Terrassa).

Mientras tanto, lo único que Biarnés requería de los hombres compañeros de profesión sería un mejor trato y respeto como profesional a las escasas mujeres que se abrían paso en la fotografía de prensa traducido en una mayor remuneración económica para poder vivir del periodismo gráfico: “—¿Qué pedirías para tus compañeros de profesión? —Aumento de sueldo y que la buena fotografía se pague mejor” (*Pueblo*, 9 noviembre 1961:8).

En esta misma entrevista, Biarnés comenta que sus ingresos oscilan entre las diez mil y quince mil pesetas mensuales a fecha de noviembre de 1961. Sin pretender ser un dato concluyente, sino simplemente una cifra a modo de referencia, en los datos que se aportan en el historial profesional de la Dirección General de Prensa de José Frías de la Osa (ROP 4154), fotorreportero dedicado a la prensa deportiva en Madrid, a fecha de agosto de 1963 se detalla lo siguiente:

En la actualidad trabaja como periodista en *Motociclismo*, *Autopista* y *Motor Press* con la categoría de Redactor Gráfico. Puesto en el periódico y clase de información que realiza: Redactor Gráfico. Emolumentos totales fijos que percibe: cinco mil pesetas mensuales. (AGA. (9) 9.1.2 52/13973)

Más allá de las posibles oscilaciones entre un caso y otro y de las particularidades de cada medio en concreto, los máximos de quince mil pesetas mensuales que plantea Biarnés, más los extras como foto-fija, dibujan un escenario alejado de cualquier amateurismo y autorrepresentándose como una verdadera profesional.

Tampoco en su relato plantea excesivas quejas o críticas que pudieran entenderse en términos de victimismo por el hecho de ser mujer. El episodio sobre el altercado protagonizado en territorio francés al ser enviada por *El Mundo Deportivo* al Tour de Francia “—Me dijeron que la carrera no podía ser seguida por una señorita. Pese a todo burlé la vigilancia y seguí trabajando” (*Pueblo*, 9 noviembre 1961:8) es expuesto como un mero gaje del oficio y sin dramatismo alguno. Todo lo contrario, como una mera anécdota sin poder alguno para desplazarla a los márgenes del periodismo de primera línea.

La profesionalidad de Biarnés se insinúa incluso por la forma en que aparece maquetada la entrevista dentro de la página de *Pueblo*. Tal y como está situado su retrato,

parece que su cámara se dirige, como si quisiera fotografiarlo disimuladamente, hacia el presidente del Comité Organizador del Campeonato Mundial de Fútbol, que aparece en la misma columna de texto un poco más abajo mirando hacia arriba. Como si hubiera percibido que, un poco más arriba, una de las tres cámaras de la joven fotógrafa le está apuntando. Y es que, a tenor de la entrevista, parece que ante la adversidad Biarnés se engrandece y, con auténtica profesionalidad, afronta su trabajo sin importarle el peligro que acarree. Y, para que no quede duda de ello, se recalca en el subtítulo de la entrevista: “Las primeras fotos que publicó las hizo a sesenta metros bajo tierra”.²

Esta primera imagen fotográfica de Juana Biarnés cobra una especial significación en la forma en que abordará su representación visual como fotógrafa en diario *Pueblo*. En este retrato, Biarnés se muestra seria y con una sonrisa lo suficientemente contenida como para ocupar un lugar desplazado en el relato sobre la sonrisa que la Sección Femenina recomendaba para sus modos y formas de construir feminidad:

Sonrisa es benevolencia, dulzura, optimismo, bondad. Nada más desagradable que una mujer con la cara áspera, agria, malhumorada, que parece siempre reprocharnos algo. El hombre puede tener aspecto severo; dirán de él que es austero, viril, energético. La mujer debe tener aspecto dulce, suave, amable. En fin, debe sonreír lo más posible. (Revesz, 1941:40)

Será con este semblante serio, nada que ver con la amplia sonrisa que Beatriz Lodge muestra en la misma página del diario como feliz prueba de su próxima maternidad, con el que Biarnés aparece por primera vez en *Pueblo* y la última que lo haga con ese talante.

Coincidiendo con la nueva Ley de Prensa de 1966, Emilio Romero va a potenciar la presencia visual de sus redactores y reporteros gráficos en las páginas del diario. De esta manera, las firmas de las secciones o de reportajes destacados irán acompañadas de la imagen fotográfica del equipo de periodistas responsables de la información. En este sentido, la representación de Juana Biarnés se desplazará hacia una expresión facial más amable, sonriente y controladamente ingenua. Una escenificación visual acorde con lo que la propia Biarnés denominaba su «*charme*». Es decir, un «encanto» articulado no desde el modelo de mujer falangista sino desde la órbita de la iconosfera de la moda joven y los nuevos ritmos musicales [Fig.III,4 y 5]. A partir de este momento, serán estos dos retratos de Biarnés—pertenecientes a la misma serie [Fig.III,6] — los que el diario reencuadrará cada vez que visibilice a su equipo de periodistas no ya solo con su firma, sino también con su rostro.

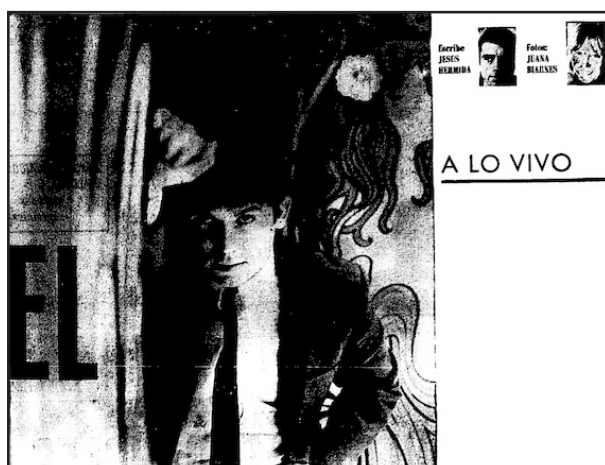


[Fig III,4-5] Anón. (Madrid. ca.1965). *Juana Biarnés en la Estación del Norte*. AJB.



[Fig III,6] Anón. (Madrid. ca.1965). *Juana Biarnés en la Estación del Norte*. [Tira de contactos moderna de negativos originales. Positivado digital]. AJB.

La primera aparición del rostro de Juana Biarnés junto a su firma tendrá lugar en un reportaje sobre Raphael realizado con Jesús Hermida para la sección “De lo pintado a lo vivo” (*Pueblo*, 9 julio 1966:42-43) [Fig.III,7]. Algo que empezará a ser habitual en esta sección en sucesivos reportajes como el del director de orquesta Rafael Frühbeck (*Pueblo*, 15 octubre 1966:32-33) [Fig.III,8] o el Cordobés (*Pueblo*, 22 octubre 1966:32-33) [Fig.III,9].



[Fig.III,7] *Pueblo* (09 julio1969). *Raphael*. AP. HCCII

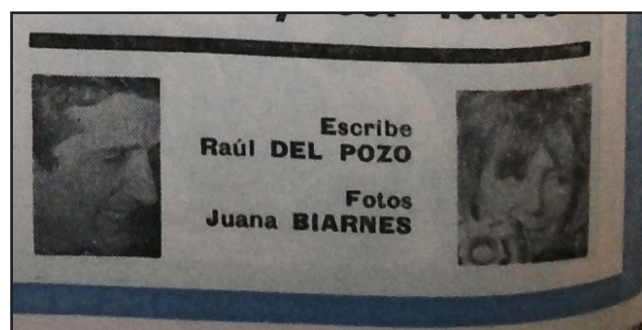
[Fig.III,8] Juana Biarnés. (Madrid.1966). *Rafael Frühbeck*. AP. HCCII

[Fig.III,9] Juana Biarnés. (Madrid.1966). *El Cordobés*. AP. HCCII.

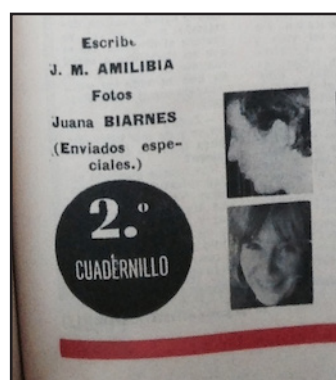
Además de con Jesús Hermida, la imagen fotográfica del rostro de Biarnés aparecerá acompañada por la de otros periodistas del diario como Pepe Paláu [Fig.III,10], Raúl del Pozo [Fig.III,11], Jesús María Amilibia [Fig.III,12], Germán Lopezarias, con quien viajaría a Helsinki a entrevistar a Cela [Fig.III,13], José María García[Fig.III,14], Juan Pla [Fig.III,15], Manuel F. Moles [Fig.III,16] o con Soraya, la redactora especializada en moda de la redacción. En este caso, la presencia visual de ambas periodistas se distanciará de la fórmula habitual del diario adquiriendo, en algunos casos, un protagonismo mutuo que sobrepasa la mera firma a favor de una imagen fotográfica en el eje de lo noticiable como estrellas de las nuevas tendencias de la moda joven. Una nueva iconografía para la mujer



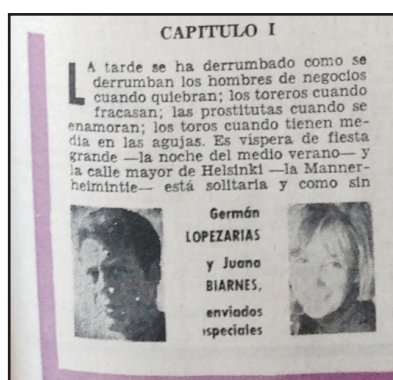
[Fig.III,10] *Pueblo* (5 abril 1967). Firma de Pepe Paláu y Juana Biarnés. AP. HCCII



[Fig.III,11] *Pueblo* (12 diciembre 1970). Firma de Raúl del Pozo y Juana Biarnés. AP. HCCII



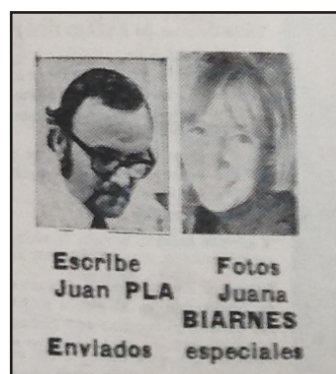
[Fig.III,12] *Pueblo* (26 junio 1971). Firma de Jesús María Amilibia y Juana Biarnés. AP. HCCII



[Fig.III,13] *Pueblo* (10 julio 1971). Firma de Germán Lopezarias y Juana Biarnés. AP. HCCII



[Fig.III,14] *Pueblo* (12 julio 1971). Firma de José María García y Juana Biarnés. AP. HCCII



[Fig.III,15] *Pueblo* (17 julio 1971). Firma de Juan Pla y Juana Biarnés. AP. HCCII



[Fig.III,16] *Pueblo* (23 julio 1971). Firma de Manuel F. Moles y Juana Biarnés. AP. HCCII

franquista en donde, exenta de cualquier palma de martirio, la libreta y la estilográfica la representará como redactora de prensa así como la portadora de cámara será signo de fotorreporterismo profesional [Fig.III,17-18].



[Fig.III,17-18] Pueblo (20 febrero 1971). Firma de Soraya y Juana Biarnés. AP. HCCII

En este espacio propio de autorrepresentación, en ocasiones Juana Biarnés acapará todo el protagonismo visual del reportaje en prensa. Será el caso de la exclusivas conseguidas por la propia Biarnés de forma independiente. Sirva de ejemplo la jornada que pasará junto a Antonio el Bailarín y Rudolf Nuréyev haciéndose pasar por personal de servicio de la casa de Antonio en Madrid. Un reportaje en donde, de forma excepcional, no aparece ninguno de los dos retratos habituales usados por el diario. Aquí se optará por un tercero en donde sale mirando a través del visor de su Rolleiflex [Fig.III,19]. La ausencia de la firma de un redactor se debe, asimismo, a que en ocasiones la propia Juana Biarnés se encargará también de la elaboración del cuerpo de texto la noticia —algo que ya desde sus inicios en *El Mundo Deportivo* estaba acostumbrada a hacer—. Algo que hará de su propia representación fotográfica una herramienta para legitimar, no solo su autoría, sino también su saber hacer profesional:

En la redacción había una competencia sana. Lo que no quita que allí todo el mundo buscase «la foto» que fuese elegida para la portada. Pero cuando veíamos entrar a Juana en la redacción con un reportaje bajo el brazo temblábamos. Su trabajo era siempre muy



[Fig.III,19] *Pueblo* (24 julio 1971). Firma de Juana Biarnés en el reportaje en exclusiva con Antonio el Bailarín y Rudolf Nureyév. AP HCCII

bueno. Ese día no teníamos nada que hacer, habíamos perdido la portada. El reportaje de Juana nos ganaba a todos. (FJGR:CCL, 29/12/2015)

Diario *Pueblo* tuvo la habilidad de convertir a sus firmas habituales no solo en grandes profesionales del fotoperiodismo, sino también en personajes de destacada popularidad. Esta espectacularización de la figura del fotoperiodista, si bien podía dificultar que Biarnés pasara desapercibida en algunos momentos, en general trabajaba a favor de poder acceder a los lugares más insospechados sin demasiada dificultad: “Mucha gente ya me conocía por la calle. Yo decía que venía de *Pueblo* y me abrían las Ventas para hacer mis reportajes de moda” (FJGR: CJB. 17 julio 2014, Terrassa).

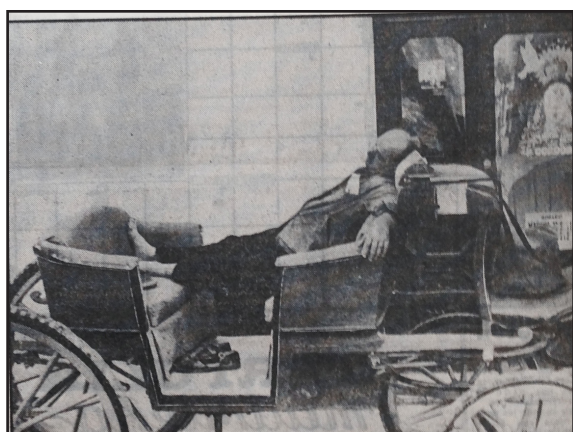
Uno de los ejemplos más representativos de esta orgullosa exhibición mediática

del equipo de fotoperiodistas de Emilio Romero tendría lugar en la edición de *Pueblo* del 26 de febrero de 1966 en su suplemento *Sábados Sorpresa* [Fig.III,20]. Con el titular “Esta es la cámara oportuna de los fotógrafos de *Pueblo*” se daba paso a una doble página encabezada con los retratos de los cinco fotorreporteros clave del diario. La primera de la lista, y única mujer, será Juana —Juanita todavía— Biarnés a la que le siguen Raúl Cancio, Antonio Alcoba, Mamegam y Enrique Verdugo:

Aquí está la cámara indiscreta de nuestro periódico hecha carne y papel por arte y gracia de cinco de nuestros reporteros gráficos: Antonio Alcoba, Juana Biarnés, Raúl Cancio, Mamegam y Enrique Verdugo. La España esa que llaman insólita, vista desde detrás de una puerta, desde encima de un farol, con amor y con inteligencia, nos visita hoy en nuestro “Sábado Sorpresa”. No hay nada que escape al objetivo indiscreto de *Pueblo*. Aquí está lo nuevo, lo raro, lo bello y lo amable mezclados con ton y son. Estas fotos constituyen el fruto de una larga experiencia profesional, de un incontenible deseo creador, de una imaginación joven, fértil y trabajadora. Hemos levantado la esquina de la alfombra y sacado el polvo que



[Fig.III,20] *Pueblo* (26 febrero 1966). AP. HCCII



[Fig.III,21] Juana Biarnés (Córdoba, 1966). *Coche-ro durmiendo la siesta*. AP. HCCII

otros escondieron bajo ella por barrer sin ganas o por no barrer. Por sucios, en una palabra. Y aquí está el polvo, a veces sucio, a veces hada. Perdón si les salpica alguna mota. (*Pueblo*, 26 febrero 1966:32)

La imaginación joven, fértil y trabajadora de Juana Biarnés estará ejemplificada por dos imágenes fotográficas de cierto acento humanista, en lo que podría entenderse como un intento de encuadrarse en ese instante decisivo *cartier-bressoniano*. La primera de ellas, *La tercera pierna*, muestra a un hombre de espaldas falto de una pierna por lo que se apoya en un bastón “donde la vida quitó una pierna, la necesidad puso otra” (p.32). En la segunda de ellas, por título “Recién cansado: no molestar”, un cochero andaluz se echa una pequeña siesta después de una mañana de mucho trabajo [Fig.III,21]. Aparece descalzo, con las sandalias en la parte baja del coche de caballos. Su cuerpo, que se dispone en cruz en una suerte de martirio —como si el no trabajar fuera objeto de condena por una ley divina contra la vagancia—, es observado por la Virgen desde un cartel al fondo:

El hombre —cochero de punto— trabajó toda la mañana y no quiso más: «Veinte duros y se acabó». El hombre se puso el mundo por montera: «Así me pego una sisesta padre: cómo huelen a gloria los naranjos». Luego vino un inglés: «Jefe, mi querer dar vuelta en

carromato», «Mister, ni hablar», «Jefe, que mi pagar bien», «Mister, llame a otra puerta [...]». Estoy recién cansado: no moleste». (p.32)

Las estrategias discursivas de diario *Pueblo* a la hora de dar a conocer a su cantera de fotorreporteros adquirirá los más diversas formas y formatos. Así, y como muestra de la popularidad que en 1968 profesaban entre los lectores, desde las páginas de “Pasatiempos” se propone un crucigrama cuyo tema central será: “Nuestros redactores gráficos” (*Pueblo*, 6 de enero de 1968:52) y en donde, una vez más, Juana Biarnés tendrá un lugar protagonista al ocupar uno de los dos cuadros centrales [Fig.III,22].



[Fig.III,22] *Pueblo* (6 enero 1968). *Crucigrama: Nuestros redactores gráficos*. AP. HCCII

Las posibilidades que daban las páginas de *Pueblo* para todo tipo de ejercicios de autorreferencialidad quedará de nuevo de manifiesto apenas un mes después: el 5 de febrero de 1968 con motivo de la cobertura gráfica del Festival de la Canción de San Remo junto a Pepe Paláu. Aunque lo noticiable, tal y como informa el titular, es el triunfo —“frente a algunas nuevas corrientes internacionales”— de “una canción italiana mil por mil: *Canzone per te*” (p.16), Sergio Endrigo y Roberto Carlos tendrán que conformarse con un lugar secundario en la disposición de imágenes que publica *Pueblo*. En línea con este relato de autopromoción del propio diario, el protagonismo de la gala final del Festival de San Remo 1968 recaerá en la figura de Juana Biarnés [Fig.III,23]:

Más de setecientos fotógrafos de todo el mundo tuvieron un gesto agradable para

con nosotros, nombrando fotógrafo de honor del festival a Juana Biarnés, quien sonriente, recibe el trofeo oficial de San Remo como premio, aunque luego tuviera que devolverlo. (p.16)

Con este pie de foto el diario justificaría que la página dedicada a San Remo 68 tenga como eje de lo noticiable este nuevo éxito de *Pueblo* y de la que era ya toda una estrella de brillo internacional: Juana Biarnés. Asimismo, el texto de Palau ofrecerá una información



[Fig.III,23] *Pueblo* (14 diciembre 1968). *Pueblo Popularidad 68*. AP. HCCII



[Fig.III,24] Anón. (San Remo, 1968). *Juana Biarnés, fotógrafa de honor del Festival de la Canción de San Remo*. AP. HCCII

de gran interés para entender la cada vez más complicada praxis fotoperiodística en un contexto donde todo empieza a mirar hacia una óptima cobertura televisiva en detrimento de la información gráfica:

Muy mal organizada la entrega del trofeo San Remo, con un desbarajuste entre bastidores y en el mismo escenario en donde los fotógrafos se peleaban con los organizadores porque, como en todo el mundo, todo se supedita ya a las exigencias de la televisión y sus cámaras. (p.16)

Pero la proyección pública de Juana Biarnés quedará finalmente consagrada en diciembre de este mismo año cuando es condecorada con el Premio Popularidad 1968 [Fig. III,24]. Los «Populares de Pueblo» congregaban cada año a lo más relevante del mundo de la política, de la cultura, el deporte y el espectáculo. En la categoría de periodismo, suponían no solo el máximo reconocimiento profesional por parte de Emilio Romero, sino de todo el sector profesional de la prensa. Incluso se volverá a utilizar este motivo para realizar un crucigrama especial Popularidad 68 donde volverá a aparecer el rostro de Juana Biarnés [Fig.III,25]. En la página en la que se hace público el premio de Biarnés, que compartirá con su colega Raúl Cancio, José Pastor de *Arriba* y Jaime Pato de *Blanco y Negro*, se volverá a utilizar la fotografía de la Estación del Norte (ca.1965) para reproducir una imagen silueteada de cuerpo entero [Fig.III,26]. Respecto a la justificación de su premiada candidatura, el texto supone ya todo un canto laudatorio sobre su profesionalidad, su belleza y su *charme*:



[Fig III,25] *Pueblo* (14 diciembre 1968). *Pueblo Popularidad 68: Periodismo*. AP. HCCII

[Fig III,26] *Pueblo* (22 marzo 1969). *Crucigrama: Pueblo Popularidad 1968*. AP. HCCII

Juana Biarnés. Sin dejar de ser femenina, bella y elegante, ha servido como el mejor de los hombres a esta dura profesión. Jamás esgrimió su condición de mujer en las misiones intrépidas. No ha pasado nada trascendental en el país hace quince años que no haya pasado por su cámara. En la barricada de la información, en el asalto a los fortines de la noticia, en las habitaciones secretas, en el tresillo de los escándalos de tres continentes, ha llegado Juanita, siempre en el momento exacto, haciendo cuerpo con su cámara. Y además de parar la acción y certificar para siempre un llanto, un triunfo, un beso, un gesto, ha rastreado el llanto, el triunfo, el beso y el gesto. Juanita, nuestra mejor amiga (amiga elevada al cuadrado: en la vida y en el trabajo), es por encima de todo una excepcional «reporter», una pionera de la emancipación femenina y una hermosa mujer. (*Pueblo*, 14 diciembre 1968:58)

Para la envidia del resto de cabeceras, en la fiesta Populares 68 —que se celebraría el miércoles 15 de enero de 1969— Emilio Romero bien podía presumir de haber sido el primer periódico de ámbito nacional en apostar por una joven fotógrafa que en allá en los comienzos de la nueva década se presentaba antes sus compañeros de prensa como Juanita. Sobre ella ahora orbitaba todos los logros en un nuevo modelo de mujer fotógrafa profesional que en los cincuenta parecía mera utopía. Reproches, discusiones, obstáculos en el camino que, pese a moverse en un universo dominado por hombres, había demostrado que se podían superar sin renunciar a su falda, sus tacones y su peinado yeyé. El galardón

Popular 68 la encumbraba como estrella. De esas que aparecen en la oscuridad como una gran explosión, de las que permanecen para iluminar, en la noche adversa, a otras muchas mujeres fotorreporteras que estarían por venir.

Este triunfo de Biarnés en Popular 68 parecía dar respuesta a un debate y discusión del que, desde un espacio de ficción, había sido partícipe en sus años de estudiante. Como una estrella, esta vez, del cine, Juana Biarnés había formado parte del reparto de la película *Escuela de Periodismo* (Jesús Pascual, 1956). Una cinta rodada en Barcelona en las mismas instalaciones de la EOP, donde ella misma estudiaba [Fig.III,27-28]. Uno de los momentos clave del largometraje será cuando se plantea en el propio aula —donde la presencia de mujeres es minoritaria— un debate sobre el rol que ha de adquirir la mujer en la práctica periodística. Biarnés, en su papel de estudiante de la escuela —es decir, de ella misma— asiste a la polémica que se plantea en la clase:

Profesor (P): Vamos a debatir un tema que puede ser interesante: la mujer y el periodismo. Puede empezar la señorita Alicia Campos.

Alicia Campos (AC): Yo opino que la mujer está perfectamente capacitada para el periodismo. (Risas en la clase). Todos los hechos nos dan la razón. Ya en el Registro Oficial de la Dirección General del Prensa...

Compañero de Alicia (COA): No voy a negar que la mujer se pone de moda en el periodismo. Pero yo pregunto: ¿tiene la mujer actitudes y condiciones para cultivar el periodismo en toda su extensión? (Revuelo en la clase con distintas reacciones. Juana Biarnés asiente afirmativamente con la cabeza). ¿Que una mujer informe sobre boxeo y lucha libre, incluso que llegue a entrevistar a los futbolistas en los vestuarios...?

Compañera de Alicia (CAA): ¿No entrevistan los hombres a una vedette en su camerino?

COA: ¡Eso es muy distinto!

CAA: Muy distinto a favor de la mujer. Una vedette puede convencer y nublar el juicio de un hombre. Un futbolista uniformado no altera la serenidad de ninguna mujer. (Revuelo en el aula)

P.: ¡Silencio! ¿Y usted qué nos dice?

Compañero 2 de Alicia (CO2A): Pues yo opino que el destino natural de la mujer es el amor con todas las consecuencias de matrimonio, hogar, familia... Quizás la mejor esposa para un periodista..., sea una periodista.

CAA: ¿No firmará entonces él todo lo bueno que ella escriba? Ya hay precedentes.

CO2A: No, los hombres no somos egoístas. Soñamos con la gloria y la riqueza para compartirlas con una mujer.



[Fig.III,27-28] Jesús Pascual (1956) *Escuela de Periodismo* [Captura de fotograma de la película].



P.: Última pregunta. ¿Por qué estudia usted periodismo?

CAA: Pues porque el periodismo es maravilloso. Solo tiene un defecto: que lo han inventado los hombres. (Risas en la clase).

P.: ¡Silencio! Basta por hoy. Quizás volvamos otro día sobre esta cuestión.

Y en efecto, se volvería a esta cuestión. Pero esta vez no sería el profesor de *Escuela de Periodismo* sino Juan Miguel Lamet en una pieza documental de 18 minutos de duración producida por el Ministerio de Educación y Ciencia en 1968. La cinta, que llevará por título *El fotógrafo*, plantea la labor del profesional de la fotografía en las distintas especialidades del sector.³ Para esta producción, Lamet contará con la participación de la propia Juana Biarnés en el papel de fotoperiodista de *Pueblo*. Biarnés se encuentra en su casa particular cuando de repente el teléfono suena. La locución de José Luis Izaguirre detalla lo que sucede: “Una llamada del periódico y el fotógrafo, en este caso una mujer —Juanita Biarnés—, se dispone a realizar un reportaje de urgencia. Apenas tiene tiempo para pensar. Elige el material conveniente y se lanza a la calle”. Tras meter su cámara en el bolso, Biarnés marcha a trabajar. El encargo será hacer unas fotos a una modelo que interpreta la actriz Sonia Bruno.

Como venía siendo habitual en este tipo de casos, *Pueblo* no perderá la oportunidad de dar a conocer la participación de Biarnés en esta producción cinematográfica destinada a promover la vocación por el periodismo entre la población estudiantil. Como *exemplum* de los logros profesionales de la mujer española y con el mismo brillo que estrellas como La Polaca, Sonia Bruno o la mismísima Françoise Hardy, el nombre de Juana Biarnés lucirá en el gran titular que el diario publicaría para dar noticia de este momento estelar en la carrera de su fotorreportera:

Esta vez ella es la noticia. Ella es la sorprendida. ¿Quién ha dicho eso de que los periodistas nunca deben ser noticia? Ella es noticia. Delante de ella siempre estuvo la noticia. Ella es nuestra entrañable Juana Biarnés. Y completan la foto La Polaca y Sonia Bruno. Pero las dos estrellas se han erigido como extras. Esta vez el Ministerio de Educación y Ciencia está rodando una película sobre el quehacer de un fotógrafo de Prensa, para la promoción de vocaciones, para pasarla ante los adolescentes españoles. Y han elegido a Juana. Veinticuatro horas de la vida de un fotógrafo de Prensa. Los del cine siguieron ese «maratón» diario, apretado y fulgurante de nuestra reportera. Y las estrellas se prestaron gentilmente a servir de figuración. Bien se merece Juana este breve homenaje. (*Pueblo*, 1 enero 1968:13)



**EXTRAS:
LA POLACA
Y SONIA
BRUNO**

Juana Biarnés, protagonista de una película

Esta vez ella es la noticia. Ella es la sorprendida. ¿Quién ha dicho eso de que los periodistas nunca deben ser noticia? Ella es noticia. Delante de ella siempre estuvo la noticia. Ella es nuestra entrañable Juana Biarnés. Y completan la foto La Polaca y Sonia Bruno. Pero las dos estrellas se han erigido en «extras». Esta vez el Ministerio de Educación y Ciencia está rodando una película sobre el quehacer de un fotógrafo de Prensa, para la promoción de vocaciones, para pasarla ante los adolescentes españoles. Y han elegido a Juana. Veinticuatro horas de la vida de un fotógrafo de Prensa. Los del cine siguieron ese «marathon» diario, apretado y fulgurante de nuestra reportera. Y las estrellas se prestaron gentilmente a servir de figuración. Bien se merece Juana este breve homenaje.

[Fig.III,29] Pueblo (1 enero 1968). Juana Biarnés, protagonista de una película. AP. HCCII

¹ Aunque la “Página de casi todo lo que pasa” del 9 de noviembre de 1961 está firmada por Carmen Deben y Jose Antonio Plaza, si mantenemos la hipótesis de que la entrevista a Juana Biarnés pudo realizarse en el contexto del los II Seis Días de Madrid celebrados en el Palacio de los Deportes (*El Mundo Deportivo*, 9 noviembre 1961:8), es muy posible que fuera Plaza el redactor de la entrevista. De esta manera, Carmen Deben podría haber sido la encargada de cubrir el otro reportaje de la sección: “Beatriz Lodge (hoy señora de Oyarzabal) espera un bebé”.

² Se alude al reportaje realizado en la cima de *Avenç de Llest* en la *Serra de l’Obac* en *Sant Llorenç del Munt* y del que se haría eco el diario *El Mundo Deportivo* el 6 de febrero de 1953.

³ Una copia en 16mm de la cinta *El fotógrafo* (J.M. Lamet, 1968) se conserva en la Filmoteca Española (Madrid). Entre los colaboradores que intervienen en el documental junto a Juana Biarnés se encuentran Sonia Bruno, La Polaca, Françoise Hardy, Juanita Biarnes, Luis Enrique Torán, Consuelo González, Eva Porras, Luis Porras, Marisol García Morcillo, Maryonne Cruquet y Patricia Imyans.

IV. LA CARRERA DE ATALANTA

Quizás hayas oído de una mujer que en el certamen
de la carrera superó a los veloces hombres. No una
habladuría el rumor aquel fue, pues los superaba. Y decir,
no podrías, si por la gloria de sus pies o de su hermosura.

Ovidio. *Las Metamorfosis*. §559-561

Claro que la sensación del día han sido los pantalones
y el juego de blusas, damiselas, zamarras, que luciera Juanita
Biarnés, a razón de dos o tres juegos, *dernier cri*, por cada foto
impresionante de su Leica. ¡Unas impresiones, impresionantes!

El Mundo Deportivo, 8 julio 1957:5.

Corría el mes de febrero de 1964 y Juana Biarnés recién se había establecido en Madrid. Aunque no era una desconocida, la noticia iba a revolucionar a toda la redacción de *Pueblo*: había sido una de las condecoradas. El diario vespertino rápidamente se haría eco en sus páginas del fallo de los Premios al Mérito de la Información Gráfica 1963 otorgados por la Agrupación Sindical de Redactores Gráficos de Prensa. La cabecera de Emilio Romero daba el parte de los reconocimientos otorgados a su periódico así como el que se había concedido a la labor informativa de “Juanita Biarnés para *El Mundo Deportivo*” (*Pueblo*, 17 febrero 1964:8).

Cuatro meses después, el diario dedicará una de sus páginas a informar de la ceremonia de entrega premios celebrada en el Club Internacional de Prensa [Fig.IV,1]. Entre los galardonados de *Pueblo* se encontraban también Antonio y Enrique Verdugo. El reportaje gráfico de la ceremonia, que consta de tres fotografías, muestra el momento en que cada uno de los condecorados recibe su trofeo: Antonio Verdugo la Medalla de Oro al Mérito en la Información Gráfica; José Enrique Verdugo el trofeo del Ministerio de Información y Turismo; y Juana Biarnés —por su labor en *El Mundo Deportivo* y diario *Pueblo*— “recibe del Secretario General de Sindicatos, don Pedro Lamata, el 2º Trofeo del Vicepresidente del Gobierno” (*Pueblo*, 2 junio 1964:10).

Biarnés había llegado al diario vespertino tras una larga y exitosa carrera en prensa deportiva. No obstante, su trabajo no solo abarcaría el diario *El Mundo Deportivo*. La revista semanal *Club* —dependiente de *El Mundo Deportivo*— y la cabecera *Vida Deportiva* también informaron a sus lectores con reportajes gráficos con sello “Juanita Biarnés”. La mención a diario *Pueblo* en la crónica de junio —algo que no ocurrirá en la del fallo de los premios el 17 de febrero— podría entenderse como un ejercicio de autopromoción de Emilio Romero ya que los trabajos para *Pueblo* fueron escasos durante ese año. Aunque bien es cierto que

“El Príncipe y la Cenicienta” (*Pueblo*, 12 octubre 1963:1, 21) fue un reportaje importante en su trayectoria, la prensa deportiva acaparaba gran parte de su trabajo de ese año. Otro dato significativo es la ausencia de *Vida Deportiva* en las menciones de este premio. Más si cabe cuando durante 1962 y 1963 los trabajos para *El Mundo Deportivo* han de entenderse como anecdóticos respecto al número de reportajes realizados desde 1953 hasta 1961.¹ Así informaría, precisamente, el diario deportivo sobre la ceremonia de premios:

Premios “al Mérito en la Información Gráfica”, 1963. El Trofeo del vicepresidente del Gobierno fue concedido a nuestra colaboradora Juanita Biarnés. [...] Tras unas palabras de bienvenida

del presidente del Club Internacional de Prensa, señor Tichman, el presidente de la agrupación sindical, señor De Lucas, pronunció un breve discurso, en el que destacó los méritos profesionales de los galardonados y ponderó la importancia que en nuestros días ha alcanzado el periodismo gráfico. A continuación fueron entregados los premios. Los dos primeros fueron: Primero. Trofeo del Caudillo, al diario «ABC», y segundo, trofeo del vicepresidente del Gobierno a la señorita Juanita Biarnés, de «*El Mundo Deportivo*», de Barcelona. (*El Mundo Deportivo*, 3 junio 1964:5)

La condecoración de Juana Biarnés podrá entenderse, por tanto, como un premio a toda una labor fotográfica en esta cabecera que se remonta a comienzos de la década de los cincuenta. Una carrera deportiva cuya meta, paradójicamente, se atisbaba en *Pueblo*. Aquí, esta clase de informaciones ni estaba en los planes que Emilio Romero tenía para ella ni estaban en una Juana Biarnés que ya había demostrado con este trofeo su valía en este campo nada más llegar a la capital. No obstante, de un modo u otro, la presencia del deporte nunca dejó de estar presente mientras Juana estuvo vinculada a la cabecera.



[Fig IV.1] Anón. (Madrid, 1964). Juana Biarnés recibiendo el Trofeo del Vicepresidente del Gobierno al Mérito a la Información Gráfica 1963. AP. HCCII.

En lo que se refiere al fútbol, las primeras incursiones en la campos madrileños llegará con el comienzo de la liga 1964/1965 cubriendo un partido que dará la primera victoria al Atlético de Madrid frente al Betis. La crónica del encuentro, relatada por Olano, dará noticia de la presencia de la nueva fotorreportera: “La novedad, mi compañera Juanita Biarnés, que debutaba como reportera futbolística en Madrid” (*Pueblo*, 14 septiembre 1964:19). En la portada, el diario ofrecerá una información fotográfica de la nueva delantera del Atlético de Madrid posando ante la cámara [Fig.IV,2]. Aunque el pie de foto carece de firma y nada se dice de la autoría de la imagen, a tenor de las palabras de Olano sobre la presencia de la fotorreportera en el partido, no solo podría tratarse de la primera imagen fotográfica de Juana Biarnés de un partido de fútbol en Madrid sino también su primera fotografía deportiva que acapara la portada del diario [Fig.IV,3].



[Fig.IV,2] Juana Biarnés. (Madrid, 1964). *Atlético de Madrid 1964-1965*. AP. HCCII.

[Fig.IV,3] *Pueblo*. (14 septiembre 1964). *Comenzó la Liga*. AP. HCCII.



Habrá que esperar hasta el 8 de marzo de 1965 cuando su firma testifique la presencia de Juana en un partido de fútbol madrileño en la zona reservada para los reporteros gráficos a pie de campo. Lo hará junto a Raúl Cancio, el habitual de este tipo de informaciones en *Pueblo*, como hiciera años atrás con su padre Juan Biarnés. El partido en cuestión será de alto interés informativo: el derbi entre el Real Madrid y el Atlético de Madrid. El reportaje

conseguirá que dos fotografías vayan en la portada del diario y que acaparen toda la primera página del suplemento *Pueblo-Extra* [Fig.IV,4]. Del conjunto de imágenes, las dos que aparecen con la firma Biarnés ponen de manifiesto toda su experiencia en este tipo de reportajes. La primera de ellas será de un pase de Serena y la segunda sobre una peligrosa internada de Ufarte [Fig.IV,5-6]. Fotografías, ambas, que en nada distan en calidad y precisión informativa a las publicadas por Raúl Cancio ese mismo día.



[Fig.IV,4] *Pueblo*. (8 marzo 1965). Comenzó la Liga. AP. HCCII.

[Fig.IV,5] Juana Biarnés. (Madrid, 1965). Serena y Adelardo. AP. HCCII.

[Fig.IV,6] Juana Biarnés. (Madrid, 1965). Ufarte. AP. HCCII.

Pero lo que más llamará la atención de este reportaje será una imagen fotográfica en donde la propia Biarnés es, nuevamente, la protagonista de la noticia. En ella, Juana aparece ataviada con chaqueta y falda a la altura de la rodilla mientras observa atentamente el desarrollo del partido junto a una de las porterías del campo. Junto a ella, aparecen otros dos reporteros gráficos que preparan sus cámaras y objetivos [Fig.IV,7]. La lectura de esta fotografía quedará determinada por el pie de foto de *Pueblo* escrito por Rafael Marichalar, quien firma la crónica: “La baja de Amancio constituyó una nota destacada en el Madrid-Atlético. Otra nota de color fue la que puso nuestra compañera Juanita Biarnés, quien hizo su debut como fotógrafo de prensa deportiva” (*Pueblo*, 8 marzo 1965:22).

La expresión “hizo su debut” no deja de resultar extraña teniendo en cuenta que en 1965 Biarnés llevaba más de diez años a sus espaldas de experiencia como reportera gráfica deportiva, acababa de recibir el Trofeo del Vicepresidente del Gobierno y, como ya informó su compañero Olano, había debutado en un campo madrileño el 14 de septiembre de 1964. Un desliz en su trayectoria profesional que será, al tiempo, aderezado por el hecho de considerar su presencia en el campo como “una nota de color”(p.22). Algo que, a fin de cuentas, ponía de manifiesto este «afuera de intramuros» que la redacción de *Pueblo* sabía manejar con soltura.

Así las cosas, y una década después de sus primeras informaciones gráficas en Barcelona, Biarnés era testigo de que la gran capital parecía seguir anclada en el mismo relato sobre la presencia de la mujer en el deporte que ya Josefina Carabias, unas de las pioneras del periodismo deportivo durante el franquismo, exponía en sus crónicas. Un espacio, el del campo del fútbol, que desde finales de los años cuarenta era objeto de polémica por el interés, cada vez mayor, que suscitaba entre las mujeres:

Si yo dispusiera de un sociólogo de confianza le pediría que me explicase la razón de que el fútbol apasione tanto a las mujeres; porque, la verdad, por mucho que pienso no doy con ella. [...] Siempre se consideraron como virtudes típicamente femeninas la ternura, la abnegación, el sentido práctico y la economía. Piensen un poquito y díganme después si un encuentro futbolístico resulta campo apropiado para ejercitar ni exhibir alguna de estas preciosas cualidades que nos adornan. [...] Las mujeres vamos al fútbol «a lucirnos», que es a lo que va la mayoría cuando asisten a las carreras o a los toros. En los partidos se ven muchas mujeres elegantes, muchísimas; estoy por decir que los estadios son los lugares donde se ve un porcentaje mayor de mujeres guapas y distinguidas. (Carabias, 1950:5)



La baja de Amancio constituyó una nota destacada en el Madrid-Atlético. Otra nota de color fué la que puso nuestra compañera Juanita Biarnés, que hizo su debut como fotógrafo de Prensa deportiva.

[Fig IV,7] Raúl Cancio. (Madrid, 1965). Juana Biarnés en el partido Madrid-Atlético. AP. HCCII.

Ya sea por tal despliegue de hermosuras o porque la presencia de una mujer en la campo de juego fuera lugar poco apropiado para ejercitar sus cualidades profesionales, el quedar reducida a “la anécdota del día” o a una mera “una nota de color” poco o nada tenía que ver con Juana Biarnés. En cualquier caso, bien es cierto que, desde este reportaje, las escasas informaciones futbolísticas de cubrirá en estos primeros años se centrarán en declaraciones o entrevistas fuera del estadio [Fig.IV,8-10]. Es el caso del reportaje sobre Raimundo Laporta (*Pueblo*, 16 septiembre 1964:17), la entrevista entre los jugadores gallegos Ufarte y Amancio (*Pueblo*, 18 septiembre 1964:16-17) o la cobertura gráfica, en unos estudios de radio, de las declaraciones del ya mencionado Ufarte. Un trabajo, este último, en el que Biarnés coincidirá en el estudio con Natalia Figueroa: “El escenario de esta entrevista con Ufarte es un estudio de Radio Madrid. Natalia Figueroa, ajena al mundo futbolístico, le interroga para Radio Barcelona” (*Pueblo*, 27 marzo 1965:17).



[Fig.IV,8] *Pueblo*. (16 septiembre 1964). *Raimundo Saporta*. AP. HCCII.

[Fig.IV,9] *Pueblo*. (18 septiembre 1964). *Ufarte y Amancio*. *Mano a mano*. AP. HCCII.

[Fig.IV,10] *Pueblo*. (27 marzo 1965). *Ufarte y Amancio*. *Mano a mano*. AP. HCCII.

El desconcierto que suponía encontrar a una mujer en un contexto futbolístico volvería a quedar patente en julio de 1968. En este caso, será en un reportaje que hará junto a José María García en el domicilio particular de Santiago Bernabéu. Las fotografías de Biarnés conseguirán aparecer en la portada de *Pueblo* así como una amplia crónica informativa en páginas interiores [Fig.IV,11-12]. Bernabéu, que no esperaba encontrarse

en su domicilio a una mujer fotoreportera, entra en la habitación donde les espera el equipo de *Pueblo* y se queda perplejo ante la presencia de una mujer. Especialmente, porque no se había arreglado y se disponía a realizar la entrevista en bata y pijama. Aunque esta fotografía nunca llegaría a publicarse en *Pueblo*, la cámara siempre alerta de Juana Biarnés logrará captar el instante preciso en el que Santiago Bernabéu, con setenta y tres años, entra por la puerta y muestra su contrariado rostro de sorpresa [Fig.IV,13]:



[Fig.IV,11] Juana Biarnés. (Madrid, 1968). *Santiago Bernabéu*. AP. HCCII.

[Fig.IV,12] Juana Biarnés. (Madrid, 1968). *Santiago Bernabéu*. AJB.

[Fig.IV,13] Juana Biarnés. (Madrid, 1968). *Santiago Bernabéu*. AJB.



FigIV,14] *Pueblo*. (26 diciembre 1970).

Bajo el signo de la mini y el fútbol.

AP. HMM.

[FigIV,15] *Pueblo*. (26 diciembre 1970).

Folkloricas contra modernas. AP. HMM.

Bernabéu me ha recibido en pijama y bata. [...] también trata de justificar su atuendo ante mi compañera Juanita Biarnés. «Perdone, señorita. Reconozco que hago mal, y que la gente va a pensar que siempre salgo en las fotos así, pero es la edad...la edad». Don Santiago, a medio peinar, ha desaparecido como un rayo. Al instante su voluminosa figura aparece por el extremo del pasillo. «Había que adecentarse un poco —me dice— que venías con una mujer». (*Pueblo*, 9 julio 1968:21)

El comienzo de la década de los setenta traería nuevas oportunidades para que la cámara de Biarnés pueda ser testigo de la irrupción de la mujer en el césped de un estadio de fútbol madrileño. Raúl Cancio despediría 1970 informando, en la portada del suplemento *Mujer* del diario *Pueblo*, sobre esta gran revolución que iba a marcar el devenir del nuevo año [Fig.IV,14-15]:

El año 1970 se va irremediabilmente. [...] No obstante, dos temas han suscitado la polémica y el interés general en lo que se refiere a la mujer: la minifalda y el fútbol femenino. La «mini» se mantiene contra viento y marea, aunque las modistas están empeñadas en enterrarla. El fútbol femenino puede ser el acontecimiento del año que está en puertas. Bajo este doble signo decimos adiós a 1970. (*t*, 26 diciembre 1970:43)

El acontecimiento al que se hace referencia desde estos últimos días de diciembre será el partido de fútbol protagonizado —en el sentido más cinematográfico del término— por las mujeres más populares del momento en el campo del Rayo Vallecano de Madrid. Agrupadas en el equipo de las «folclóricas» y las «finolis», diario *Pueblo* haría un completo seguimiento a la génesis de este partido congratulándose por la iniciativa y posicionándose, con cierto oportunismo, como un diario a favor de la lucha por la igualdad. Así lo relata

la periodista Soraya cuando el equipo de las «finolis», formado por maniqués de moda, comienzan a organizarse como equipo:

Nuestras páginas, que siempre están dispuestas a cualquier sugerencia femenina en pro de la igualdad de derechos, acoge cordialmente la iniciativa, poniendo a disposición del equipo futbolístico femenino que hemos de bautizar en plena Puerta del Sol, con un nombre que hasta ahora mantenemos en secreto y de daremos a conocer en su momento (*Pueblo*, 26 diciembre 1970:46).

El interés de la periodista por este grupo de modelos queda de relieve con las declaraciones de algunas de las maniqués que se adhieren a esta iniciativa: “Las maniqués españolas se manifiestan”. Así se lo hacen saber a Soraya en esta misma crónica: “Me gusta el fútbol en general y no debe haber discriminación entre mujeres y hombres. Ya está bien”, declarará Mari Carmen Serrano; “Yo creo que debemos demostrar las maniqués hemos nacido para algo más que para el traje de noche, la pestaña postiza y la peluca. Hemos nacido para luchar en cualquier campo artístico o deportivo”, dirá Paloma Cela; “Dentro del interés deportivo está también el valor del que ha sido siempre el sexo débil. Que ya no es tal”, recalcarán finalmente todas ellas. Por último, y como cierre a las imágenes fotográficas de Raúl Cancio [Fig.IV,16] —donde las maniqués se presentan como ejército de mujeres fuertes—, Soraya concluirá con unas palabras que sitúan a *Pueblo* en primera línea de esta causa: “«Pueblo Femenino» está hoy al servicio de la actualidad deportiva” (p.46).



[Fig.IV,16] Raúl Cancio.
(Madrid, 1970). *Las maniqués españolas se manifiestan*. AP.
HCCII.

Esta movilización de la mujer a favor del fútbol será fruto de un largo proceso de visibilización del que *Pueblo* participará como una pieza más de un largo engranaje conformado de pequeños y frágiles eslabones que, en lo que se refiere al franquismo, empiezan a engarzarse décadas atrás. A modo de ejemplo, ya Josefina Carabias se hacía eco de la creciente presencia de las mujer en el campo de fútbol desde finales de la década de los cuarenta. Así lo hacía saber en una de una crónicas deportivas para diario *Informaciones* a propósito de un Madrid-Oviedo el 2 de octubre de 1949:

Ayer no bien hube tomado asiento en mi localidad para ver el Madrid-Oviedo, oí que un señor de la vecindad advertía prudentemente a su esposa:

—Ten mucho cuidado con lo que dices y con lo que haces, porque «esa» que está ahí te sacará mañana en «Informaciones». La señora se volvió como un rayo. [...]

—Pues tenía yo ganas de echarle a usted la vista encima —prosiguió— porque me tiene muy intrigada. Leo todos sus artículos.

—No sé como expresarle mi agradecimiento, señora.—respondí.

— No, no... Si no tiene usted nada que agradecerme; los leo, no porque me gusten, sino porque todavía no he podido yo percatarme por dónde va usted. Quiero decir, que no sé si usted es de Chamartín o del Metropolitano.

—Yo soy de Arenas de San Pedro, provincia de Ávila, para servirla.

— ¡No se haga la tonta! El primer día me pareció que «tiraba» usted para el Atlético; luego pensé que no, que era del Madrid. Otras veces veo que nada usted entre dos aguas. En fin: estoy hecha un lío. Y como aquí, en el fútbol, el «pancismo» no se tolera, hoy me tiene usted que decir lo que es. ¡Hay que definirse! ¡Defínase usted ahora mismo! (Carabias, 1950: 18)

Parecía inimaginable que, dos décadas después de estas crónicas de Carabias, definirse de un equipo u otro incluiría dos nuevas posibilidades conformadas por las mujeres más populares y admiradas del momento: el equipo de las “Folkloricas” y el de las “Finolis”. En medio de una gran expectación, el 4 de enero de 1971 se enfrentarían por primera vez ambos equipos. Las “Folkloricas”, capitaneadas por Lola Flores, contaría con una alineación que haría saltar al campo a Cuqui Fierro, Marujita Díaz, Eulalia del Pino, Gracia Montes, Conchita Bautista, La Pocha, La Cloti, Carmen Flores, Rocío Jurado y Rosa Morena. Y porque Lola Flores era partidaria de una táctica abierta —por alegrías— también estarían preparadas para el folclórico gol La Polaca, La Contrahecha, Paquita Rico, Mikaela, Dolores Abril y La Carmen. Desde el área contraria, el equipo de las “Finolis” —bajo el mando de su capitana Encarnita Polo—, presentaría el siguiente cuadro: Rosalía, Paloma Cela, Soledad, Gisia Paradis, Luciana Wolf, Elena, Mara Lasso, Marta Cruz, Rosa Fontana y Ángela Rhu.

La cobertura informativa de los entrenamientos previos correría, esta vez, a manos de J.M. Amilibia y el fotorreportero Garrote (*Pueblo Sábado*, 2 enero 1971:14). Ambos también volverán el día del partido y su crónica informativa será la protagonista en la página que dedicará *Pueblo* a este encuentro [Fig.IV,17]. Aunque el resultado del mismo será un “Empate por alegrías”, no tanto lo fue respecto a Juana Biarnés y Carmen Rigalt,



[Fig IV,17] *Pueblo*. (4 enero 1971). *Empate por alegrías*. AP. HMM.

que también cubrirían el evento. *Pueblo* no publicará ninguna fotografía de Juana y su trabajo quedará desplazado a dar noticia de lo acaecido en los vestuarios. Aunque Biarnés y Rigalt pudieran moverse con mayor libertad por unos vestuarios ocupados exclusivamente por mujeres, lo que sorprende es cómo *Pueblo* titulará la crónica de las periodistas: “Lo que no se vio en el partido. Chismes de vestuario, cosas de mujeres” (p.14). Y más aún, el tratamiento en la construcción del momento histórico que suponía que veintidós mujeres de relevancia pública estuvieran en un terreno simbólicamente tan apegado a una sociedad de patriarcado. La crónica, en la misma línea del titular, desactivaría cualquier dimensión política que pudiese desprenderse de la lectura crítica de las imágenes fotográficas:

«Folklóricas» y «finolis» aparecieron más allá de las doce. Envueltas en sus

maxiabrigos y pintadas de los pies a la cabeza. La frase más ocurrente nos la dio Marujita Díaz [...]: «¡Caramba, si parece que en lugar de venir a Vallecas venga al festival de Cannes!». [...] Rocío Jurado, perezosa de quitarse el abrigo, daba saltitos por el vestuario: «Este año tengo los muslos como palillos. Qué vergüenza, Dios mío...» Rosalía apareció con una almohadilla bajo el brazo: «Es por si me aburro de estar en la portería, sentarme». [...] Muchos gritos, mucho pedir horquillas y espejos, peines y flores para el pelo. «¿Las camisetas quedan más monas por dentro o por fuera?». (p.14)

Este anecdotario de expresiones trabajarán a favor de una hazaña escasamente peligrosa para el sistema al tiempo que viene a cerrar un relato del partido que, desde su comienzo, se sitúa en un humorístico espectáculo reificatorio: “«Jugar, lo que se dice jugar, no han jugado mucho: pero hay que ver lo que nos hemos reído.» Este era el comentario de un señor a la salida del campo del Rayo Vallecano” (p.14).

Desde un discurso parecido se afrontará la segunda vuelta del partido que se disputaría el 19 de marzo de ese mismo año en el estadio Sánchez-Pizjuán de Sevilla. En este caso Juana Biarnés irá a cubrir, junto a José Luis Martín, el embarque en Barajas de

ambos equipos. El reportaje, que tendrá su lugar tanto en la portada del diario como en páginas interiores, seguirá insistiendo en los aspectos más superficiales del evento deportivo. Esto es, el traje deportivo que lucirán ambas equipos [Fig.IV,18]:



[Fig.IV,18] Juana Biarnés. (Madrid, 1971). *Folkloricas y finolis en el aeropuerto de Barajas*. AP. HMM.

Ayer Barajas hervía de admiración, era una fiesta ante la primera exhibición de los trajes futbolísticos «folklórico-finolis» de todas las artistas que emprenden el vuelo a la capital andaluza para tan magno choque.[...] Elsa Baeza tiene el mohín sin fiesta. La mujer anda disgustada. El traje futbolero no le viene a su espléndido cuerpo. «Yo no puedo ponerme la talla cuarenta y cuatro. No. No voy a Sevilla. ¿Dónde me pongo yo este traje?» [...] El modista va con ellas. Antonio Nieto, que en tan solo día y medio se hizo 28 trajes. [...] «¿Puedes decirnos, técnicamente, el trajecito de qué consta?» «Un mini-short con una falda abierta atrás y adelante, de color azul marino». (*Pueblo*, 19 de marzo 1971:21)

El enfoque que adquiere la crónica, aderezada con declaraciones como la de Elsa Baeza, desactivan la importancia del partido como acto de visibilización de la lucha de los derechos de la mujer en el tardofranquismo. Como contrarrelato, las imágenes fotográficas de Biarnés, dentro el tono general de reportaje de moda que adquiere la crónica, serán una exhibición de poder folklórico-finoli que, como afirma el titular, viene pisando fuerte para superar esta “Prueba de fuego para el fútbol femenino” (p.21). Todas ellas lucen abrigos de corte militar a la moda y algunas, como en la portada, afrontan este previo deportivo fumando un cigarrillo [Fig.IV,19]. Las botas de fútbol, de momento, han sido sustituidas por botas altas al más estilo Nancy Sinatra (*These Boots Are Made for Walkin*, 1966). La imagen principal, como el cuerpo de baile de Sinatra, parece recordar al lector que las botas de todas ellas están hechas, sin duda alguna, para caminar. Y eso es lo que justamente harán. *¿Are you ready boots?*, preguntará Sinatra. A tenor por las fotografías de Juana, estarían más que listas.

Todas las imágenes fotográficas de este ejército de mujeres folklórico-finolis dirigiéndose hacia los campos de fútbol pueden insertarse dentro de un imaginario más amplio en donde la mujer reclama su presencia en los estadios ya desde el comienzo de la década de los sesenta. Así lo manifestaría Gelu (*El partido de fútbol*, 1963) tras escuchar las quejas de Rita Pavone, la rebelde de la música ligera italiana (*La partita di pallone*, 1963): “Por qué, por qué, los domingos por el fútbol me abandonas. No te importa que me quede en casa sola. No te importa. Por qué, por qué, ¿no me llevas al partido alguna vez!”

Esta construcción del estadio de fútbol como un «lugar otro» —en donde la mujer no ha de tener acceso— ya había despertado la curiosidad de Josefina Carabias allá en el tránsito de la década de los cuarenta a los cincuenta. En su crónica futbolística del 6 de noviembre de 1949, cubriendo un Atlético de Madrid-Barcelona, Carabias entrevistará a un aficionado que parece tener la clave de este veto:



[Fig IV,19] Juana Biarnés. (Madrid, 1971). *Folklórica y finoli en el aeropuerto de Barajas*. AP. HMM.

«Yo le digo a usted ahora que si en el mundo no existiera el matrimonio indisoluble, el fútbol no sería lo que es ni usted vería este campo lleno, por muchos Altéticos y muchos Barcelonas que se enfrentaran en él». Comprendí que aquel señor, a quien yo había tomado por sociólogo, era sencillamente uno de los infinitos locos que andan sueltos por la calle [...]. «No lo dude usted. Los hombres comenzaron a venir al fútbol porque no encontraban otro medio para huir de su casa los domingos. Durante los días laborables, el marido puede echar mano de esos pretextos providenciales que se llaman oficinas, horas extraordinarias, comidas de negocios, juntas, reuniones, Consejos de Administración, etc. Pero los domingos

no había escapatoria posible. [...] Poco a poco los hombres se fueron dando cuenta de que había un solo medio decoroso para huir de la murga dominical, y que ese medio era el fútbol. El marido sale de casa con el bocado en la boca y...¡ya está resuelta la tarde!» [...] Traté de rebatir los argumentos del sociólogo mostrándole que había allí casi tantas mujeres como hombres. [...] «¡Como que la afición de las mujeres tiene el mismo origen! Las esposas más pacientes aguantaron el pretexto durante tres domingos; pero al cuarto resolvieron venir ellas también. [...] Las mujeres vienen aquí [...] se desahogan insultando al árbitro, y cuando vuelven a casa, todos los problemas domésticos quedan al lado. [...] ¡Créame usted! El fútbol ayuda mucho a soportar la vida conyugal». (Carabias, 1950:38-39)

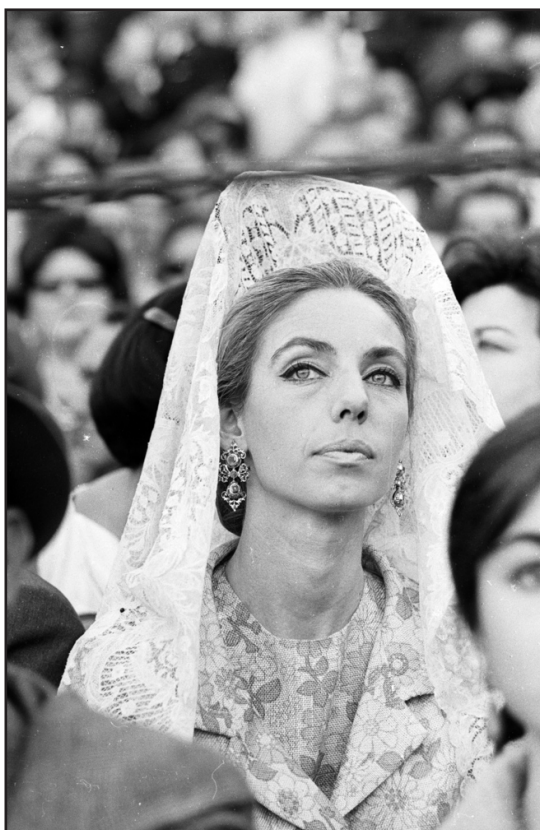
En esta problemática marital, lo que empujaría al fútbol a esa mujer Pavone será comprobar si el marido, efectivamente, está en el estadio o si, por el contrario, está engañándola con otra. En 1971, las “folklóricas” y las “finolis” que fotografía Juana Biarnés —antesala, por otra parte, de *Las Ibéricas F.C.* (Pedro Masó, 1971)— caminarían hacia el campo de fútbol dispuestas a seguir los consejos de Nancy Sinatra y pisar con sus botas —altas y a la moda— a cualquiera que se interpusiese en su camino: “*One of these days these boots are gonna walk all over you*”. Un relato que, por otro lado, *Pueblo* seguirá trabajando a través de la cobertura informativa del II Campeonato del Mundo de Fútbol femenino celebrado en México en agosto de 1971: “Mientras algunos continúan asegurando que es ilegal, el fútbol femenino sigue quemando etapas y asentándose definitivamente” (*Pueblo*, 28 agosto 1971:20).

Más allá de la cancha de fútbol, *Pueblo* brindará a Juana Biarnés la oportunidad de introducirse en un ámbito nuevo respecto a toda su experiencia en la prensa deportiva catalana: las corridas de toros. No obstante, salvo casos excepcionales y en plazas ubicadas fuera de Madrid, la información taurina que le va a requerir *Pueblo* estará más orientada a reportajes gráficos sobre la diversidad del público asistente en la barrera. Entre otras cosas, porque los toros se habían convertido en un evento social donde todas las celebridades se dejaban ver. Ya sea por pura afición —como el caso de Orson Welles [Fig.IV,20]— o porque el tendido actuaba de españolísimo escenario para una jornada de visibilidad social [Fig.IV,21]: “Se ven muchas mujeres elegantes, muchísimas; [...] Son los lugares donde se ve un porcentaje mayor de mujeres guapas y distinguidas” (Carabias, 1950:5).

De entre todas ellas, *Pueblo* dará cobertura especial a la progresiva presencia de mujeres extranjeras [Fig.IV,22]: “Entre el miedo y la curiosidad, los turistas acuden —



[Fig.IV,20] Juana Biarnés. (Sevilla, 1966). *Orson Welles*. AJB.



[Fig.IV,21] Juana Biarnés. (Sevilla, 1966). *Cristina de Bavier*. AJB.

ya casi en masa— a nuestra fiesta. Y a la vista de la sangre del toro, la del torero les hace llorar de espanto y estremecerse. He aquí el grito y la lágrima de una guapa francesita en la plaza de Vista Alegre” (*Pueblo*, 9 agosto 1965:23). La fiesta nacional, entre lo sublime y lo abyecto, se había convertido en visita obligada para el turismo que empezaba a venir a esta España del desarrollismo que no perdía oportunidad para brindar al extranjero lo más característico del rito patrio [Fig.IV,23]:

He aquí un juego ibérico cien por cien. Al toro, desde hace siglos, han jugado por las esquinas casi todos los chiquillos de España. Ahora, por obra y gracia del «boom» turístico, nuestro tradicional juego tiene otros intérpretes. Ocurre que hay agencias de viajes que llevan a sus «stocks» de pacientes turistas a visitar por las mañanas la plaza de toros vacía. Los sorprendidos, admirados y divertidos turistas pasean por el ruedo y se hacen fotos de recuerdo. Algunos, también, sienten ganas de jugar al toro. (*Pueblo*, 20 julio 1965:1)



[Fig. IV,22] Raúl Cancio y Juana Biarnés. (Madrid, 1965). *Dos mujeres en los toros*. AP. HCCII.

[Fig. IV,23] Juana Biarnés. (Madrid, 1965). *Las turistas en los toros*. AP. HCCII.

[Fig. IV,24] Xavier Miserachs. (Madrid, 1965). *Jugar al toro*. AP. HCCII.

Esta presencia de turistas en las plazas será objeto de la mirada siempre atenta e indiscreta de Biarnés. Sus reportajes ofrecerán todo un repertorio de rostros, en su mayoría femeninos, que muestran las distintas reacciones de las mujeres ante la crudeza del espectáculo de sangre y arena de la plaza [Fig. IV,24]:

Con el calor que aprieta y las vacaciones, Madrid se ha visto lleno de turistas. Como siempre, más que siempre. Los toros son «visita obligada» y allí estuvieron ellas ayer en las Ventas. Juanita Biarnés captó estas instantáneas de otros tantos gestos de las turistas. La señora madura muerde el pañuelo, de nervios y de angustia, por ver lo que en la arena ocurre. La joven despreocupada que sonríe feliz y, entre lance y lance, se bebe su refresco con notable regocijo. Viene de algún país oriental. Y cuando vuelva contará a los suyos este rito inefable del toro, digno de conocerse y amarse. Por último, la corrida ya acabada, otra guapa visitante baja hartos cuidados los peldaños del tendido. La cámara indiscreta de la reportero estuvo siempre ahí. (*Pueblo*, 26 junio 1965:16)

Recorrer la barrera con la cámara significaba enfrentarte a un espacio lleno de oportunidades para encontrar el hecho noticiable del día: desde reinas de la belleza que comen bombones helados [Fig. IV,25] hasta niños prodigio que toman apuntes de la lidia [Fig. IV,26]e, incluso, aficionados a la fiesta de tan solo unos meses de edad [Fig. IV,27]. Asimismo, cuando el toro no había hecho todavía su aparición o era tiempo de ensayos y entrenamientos el ruedo ofrecía una rica variedad de temas de carácter más distendido



[FigIV,25] Juana Biarnés. (Madrid, 1965). *Miss Madrid en los toros*. AP. HCCII.



[FigIV,26] Juana Biarnés. (Madrid, 1965). *Nono Bandera en los toros*. AP. HCCII.

[FigIV,27] Juana Biarnés. (Madrid, 1965). *Niño en los toros*. AP. HCCII.



[FigIV,28] Juana Biarnés. (Madrid, 1965). *Miss Madrid en los ensayos de la corrida goyesca*. AP. HCCII.



[FigIV,29] Juana Biarnés. (Madrid, 1967). *Toreros con pai-pai*. AJB.



[FigIV,30] Juana Biarnés. (Benidorm, 1969). *Joven en los toros*. AJB.

[FigIV,31] Juana Biarnés. (Madrid, 1964). *Ángel Peralta en el Sanatorio de Toreros*. AP. HCCII.

[FigIV,32] Juana Biarnés. (Madrid, 1964). *Miguelín en el Sanatorio de Toreros*. AP. HCCII.

[FigIV,28-29]. Y, por supuesto, qué decir del momento en que el torero brinda su faena y lanza su montera a una guapa con minifalda bajo la atenta mirada de los «niñatos» asistentes y los fotógrafos que hacen guardia en el callejón [FigIV,30]. Signo de que los tiempos estaban cambiando a pesar de que los dispositivos mediáticos más conservadores convirtiesen en un éxito de masas las críticas y reproches de un Manolo Escobar (*La Minifalda*, 1971) más forofo de la mantilla que de la moda joven:

No me gusta que a los toros te pongas la minifalda. No me gusta que a los toros vayas con la minifalda. La gente mira para arriba porque quieren ver tu cara y quieren ver tus rodillas. Los niñatos tan pesados no dejan de contemplarte. Me rebelo y me rebelo. Y tengo que pelearme y ya los toros no los veo. Así que tú ya lo sabes, no te pongas minifalda. Que los toros de esta tarde yo tengo ganas de verlos sin pelearme con nadie.

Pero el ruedo no será el único lugar donde Juana Biarnés fotografíe a los grandes maestros de la tauromaquia. Los hospitales y sanatorios de toreros serán un espacio de trabajo donde Biarnés logrará alcanzar una cercanía con el personaje difícilmente imaginable en la plaza [FigIV,31-32]. El tema del torero herido tendrá gran éxito en las

páginas de *Pueblo* y, retomando las crónicas de Josefina Carabias de los años cincuenta, conectaría no solo con una curiosidad morbosa sino también con una suerte de instinto de enfermera-cuidadora que toda mujer adoctrinada por la Sección Femenina debía de activar ante la visión de un hombre que se juega la vida en la plaza:

En los toros, por ejemplo, cuando los hombres chillan a un torero llamándole cobarde, asesino, maleta o ladrón (que es lo más que se llama a nadie en los toros), siempre son las mujeres las que quitan hierro diciendo, por ejemplo: «¡Pobrecillo! Bastante hace... ¿Es que queréis que se deje matar?» O bien recomienda al diestro prudencia diciéndole: «Ten cuidado..., no seas tonto..., que te va a coger... no te arrimes así!». [...] Sentimientos tan femeninos, tan humanitarios y tan apreciados por los hombres que se benefician de ellos. (Carabias, 1950:14)

Como vendrá siendo habitual con todo personaje público que se expone ante su cámara, Juana Biarnés tendrá la habilidad de generar unos vínculos personales con los personajes retratados que posibilitarán, a posteriori, la llave para acceder a otros muchos hechos noticiables —fundamentalmente relativos a su vida privada— con una proximidad poco frecuente en la época. De todos ellos Juana conseguirá reportajes que oscilan entre la crónica social, la esfera de lo íntimo y cotidiano y aspectos profesionales que trascienden la presencia del torero en la plaza. Todo un imaginario visual que formaría parte del engranaje mediático y discursivo que construía al torero como celebridad y modelo de masculinidad. Este será el caso de figuras como Sebastián Palomo Linares, Luis Miguel Dominguín, *El Viti* y *El Cordobés*.



[Fig IV,33] Juana Biarnés. (Madrid, 1966). *Palomo*

Linares junto a la madre de Mariano García. AP. HCCII.

[Fig IV,34] Juana Biarnés. (Madrid, 1966). *Palomo*

Linares junto a la madre de Mariano García. AP. HCCII.





[FigIV,35] Juana Biarnés.
(Madrid, 1967). *Palomo Linares en el Sanatorio de Toreros*. AP. HCCII.

De Palomo Linares dará noticia de su humanidad y sensibilidad, un día antes de tomar su alternativa, a través de un la entrega de los beneficios de un festival taurino a la madre de un maletilla muerto en la plaza: “Su hijo era mi amigo, señora”. Un reportaje con el que consigue la portada de *Pueblo* y el respectivo desarrollo de la crónica gráfica en páginas interiores [Fig.IV,33-34]: “Palomo hizo entrega de casi cuarenta mil duros a los padres de Mariano García, el maletilla muerto en San Martín de la Vega [...] Fue un acto sencillo y emocionante” (*Pueblo*, 19 mayo 1966:1,20).

Este gesto será recordado un año después por Los Formidables para pedir muestras de cariño para el joven maestro tras tener que ser ingresado en el Sanatorio de Toreros. Juana Biarnés fotografiará el momento en que Palomo llora de emoción ante una



[FigIV,36] Juana Biarnés. (Madrid, 1965). *Paquita Rico y Palomo Linares*. AP. HCCII.



[FigIV,37] Juana Biarnés. (Añoover de Tajo, 1967). *Sammy Davis Jr. y Palomo Linares*. AP. HCCII.

[FigIV,38] Juana Biarnés. (Añoover de Tajo, 1967). *Sammy Davis Jr. y Palomo Linares*. AJB.



representación de vecinos de Linares que han viajado hasta Madrid para abrazar al torero. La imagen fotográfica, que presenta al diestro en un lecho casi de muerte, muestra el abrazo de un zapatero llegado de Linares en una suerte de nueva *pietà* paternofilial donde las lágrimas legitiman la hombría de los protagonistas [Fig.IV,35]:

Seis mujeres enlutadas, viudas. Una niña y un niño de diez años, huérfanos y un hombre de cincuenta años, de profesión zapatero remendón, recorrieron casi cuatrocientos kilómetros para abrazar a Palomo Linares. Ayer, la llamada de «Los Formidables» no fue para pedir dinero. Ayer Alberto Oliveras dirigiéndose a todos los formidables solo pidió palabras de adhesión y gratitud para un formidable de honor [...] desde aquel día en el que Palomo se ofreció a torear a beneficio de los familiares del maletilla muerto. [...] Sebastián Palomo Linares, el niño que se juega la vida en los ruedos, el que todavía no se ha quejado de las dolorosas heridas, lloraba. Lloraba como un hombre. (*Pueblo*, 14 abril 1967:14)

En una línea más lúdica, Biarnés informará de la fiesta privada a propósito del pasodoble que Miguel Portolés y Mario Sellés compusieron en honor del «niño torero» para ser interpretada por Paquita Rico— trabajando este imaginario de folclórica y torero— (*Pueblo*, 13 marzo 1965) [Fig.IV,36], de sus flirteos con misses y reinas de la belleza (*Pueblo*, 24 octubre 1967) o de la festiva jornada de pedagogía taurina que lleva a cabo el con Sammy Davis Jr. [Fig.IV,37-38]: “Sí, señores, las orejas y el rabo para Sammy, que se portó como un jabato. Estuvo toreando, antes de su actuación en Madrid, con Palomo Linares” (*Pueblo*, 19 mayo 1967:1,15).



[Fig.IV,39] Juana Biarnés. (Arlés, 1971). *Luis Miguel Dominguín y Romy Schneider*. AP. HCCII.
[Fig.IV,40] Juana Biarnés. (Sierra de Andújar, 1972). *Luis Miguel Dominguín y Lucía Bosé de vacaciones con sus hijos*. AP. HCCII.

Con Luis Miguel Dominguín volverá a demostrar el grado de intimidad y confianza que va a adquirir con los personajes populares a la hora de plantear sus trabajos fotoperiodísticos. Imágenes como la del diestro descansando en la cama [Fig.IV,39], con el torso al descubierto y junto a Rommy Schneider, ejemplifican esta completa integración de la fotoreportera en la cotidianidad del personaje (*Pueblo-La Calle*, 19 julio 1971:18). Algo que, por otro lado, será extensible a los trabajos sobre el torero y sus relaciones familiares con sus hijos y Lucía Bosé [Fig.IV,40]:



[Fig.IV,41] Juana Biarnés. (Madrid, 1965).

El Viti y El Cordobés. AP. HCCII.

Todo parecía real y era como darle miles de vueltas atrás a las manecillas del tiempo y matar el amplio espacio de cuatro años. Reía Luis Miguel. Reía Lucía. Y Miguel, que ya tiene quince años, y Lucía, que anda por los catorce, y Paola, que ha cumplido los once. Reían los cinco apretándose en el objetivo de Juana Biarnés, mi compañera, testigo excepcional de un reencuentro en la sierra de Andújar. ¡Cualquiera diría! (*Pueblo*, 10 enero 1972:14)



[Fig.IV,42] Juana Biarnés (Pozo de Hinojos, 1965). *El Viti*. AP. HCCII.

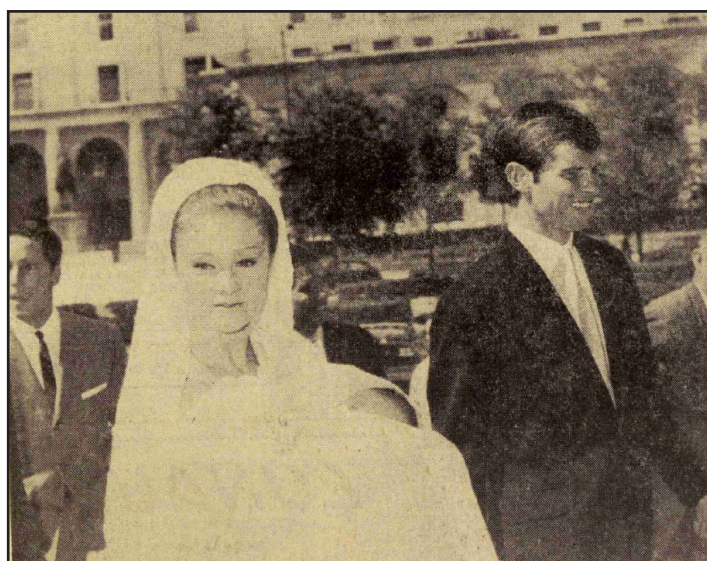
[Fig.IV,43] Gonzalo Carvajal. (Pozo de Hinojos, 1965).

El Viti dando la alternativa a Juana Biarnés. AP. HCCII.

[Fig.IV,44] Gonzalo Carvajal. (Pozo de Hinojos, 1965).

El Viti dando la alternativa a Juana Biarnés. AJB.



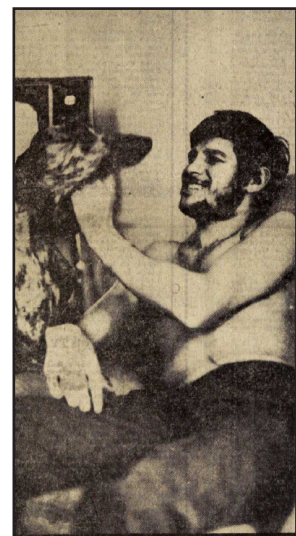
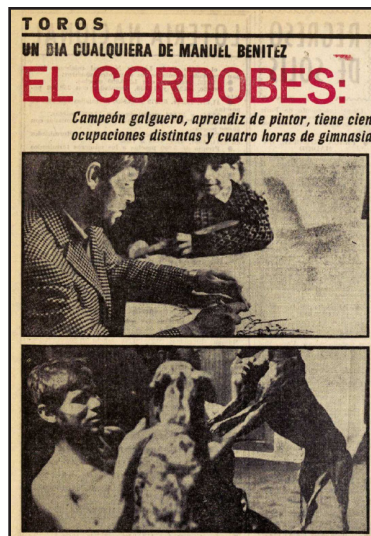


[Fig.IV,45] Juana Biarnés. (Salamanca, 1970). *El Cordobés celebra su faena número cien*. AP. HCCII.

[Fig.IV,46] Juana Biarnés. (Madrid, 1964). *Marisol y El Cordobés en el bautizo del hijo de Carmen Sevilla*. AP. HCCII.

Por otro lado, la rivalidad entre *El Viti* y *El Cordobés* será cubierta informativamente en toda una serie de reportajes donde “mano a mano” ambos toreros irán demostrando sus habilidades para la lidia [Fig.IV,41]. Así expone Rafael Marichalar la confianza entre fotógrafa y toreros: “*El Cordobés* pone a *El Viti* en el trance de que nos invite a comer. Este acepta y con ellos se quedó mi compañera, Juanita Biarnés, que ha disparado incesantemente su cámara fotográfica” (*Pueblo*, 23marzo 1965:1,21). Unos días más tarde, Biarnés acudirá a la finca de El Viti en Salamanca donde el torero iba a “poner de largo su ganadería”. Una jornada donde Juana tomará la alternativa tras recibir una clase particular del torero [Fig.IV,42-44]: “El Viti cede los tratos —alternativa simbólica— a nuestra compañera Juanita Biarnés que hizo el reportaje gráfico, a excepción de esta foto, del debut ganadero de Santiago Martín” (*Pueblo*, 8 abril 1965:34).

Por su parte, *El Cordobés* desarrollaría una especial empatía con Biarnés haciéndola partícipe de informaciones gráficas tanto de sus éxitos profesionales [Fig.IV,45] como en su rol de personaje de interés para la crónica social. Un vínculo con el torero que se puede rastrear ya desde los comienzos de Biarnés en *Pueblo*. Uno de estos primeros trabajos será el bautizo del hijo de Carmen Sevilla, donde el torero comparte protagonismo con la pequeña Marisol, otra de las estrellas que con más luz brillaba en la crónica social [Fig. IV,46]. Tanto el *Cordobés* como Marisol fueron los padrinos del recién nacido. Ella, vestida



[Fig IV,47] Juana Biarnés. (Madrid, 1965). *Manolo Benítez el Cordobés y Vilas Sampat*. AP. HCCII.

[Fig IV,48] Juana Biarnés. (Córdoba, 1966). *Manolo Benítez el Cordobés*. AP. HCCII.

[Fig IV,49] Juana Biarnés. (Madrid, 1966). *Manolo Benítez el Cordobés*. AP. HCCII.



[Fig IV,50] Juana Biarnés. (Madrid, 1971).

Manolo Benítez el Cordobés. AP. HCCII.

[Fig IV,51] Juana Biarnés. (Arlés, 1971). *Luis Miguel Dominguín*. AJB.

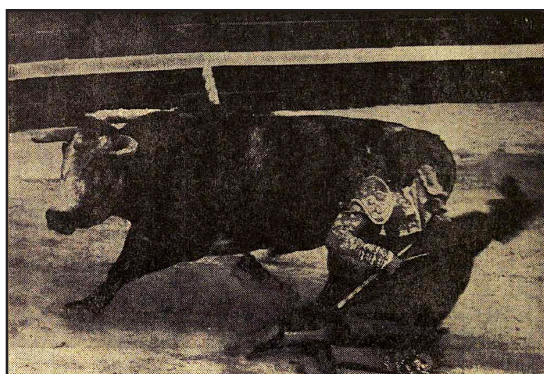
[Fig IV,52] Juana Biarnés. (Arlés, 1971). *Luis Miguel Dominguín*. AJB.

con un traje a medio camino entre el de novia y novicia, con el niño en brazos como *mater dolorosa* que da todo por el cuidado de su hijo, aparece sonriente junto al torero. Una fotografía que proyecta el sueño cumplido de la joven que promovía la Sección Femenina y cuya fe queda expresada en el texto que acompaña la imagen: “*Me lo entregaste moro y te lo devuelvo cristiano*” (*Pueblo*, 16 julio 1964:1).

La familiaridad con la que Juana Biarnés se introduce en los espacios cotidianos de las grandes figuras del torreo volverá a ponerse de manifiesto en los reportajes que hacen referencia a temas cotidianos, del día a día, o a momentos tan privados como cuando se disponen a vestirse con el traje de luces. Como ya propusiera con su praxis fotoperiodística Erich Salomon (1886-1944), esta *candid photo* con sello Biarnés hará de su presencia física algo invisible intentando que su cámara pase lo más desapercibida posible reduciendo al máximo el uso del flash en interiores. Y todo, en aras de que los sujetos fotografiados puedan ser apresados de forma natural en acciones cotidianas sin que haya espacio posible para la pose o el



[Fig IV,53] Juana Biarnés. (Toledo, 1965). *Jaime Ostos*. AP. HCCII.



[Fig IV,54] Juana Biarnés. (Brihuega, 1965). *El Cordobés*. AP. HCCII.



[Fig IV,55] Juana Biarnés. (Málaga, 1965). *Picador y caballo derribado por un toro*. AP. HCCII.

artificio [Fig.IV,47-49]. Por último, destacar el interés que despertarán los reportajes donde el cuerpo del torero se muestra medio desnudo y su masculinidad, lejos de escenificarse en un acto de fuerza, se construye en un íntimo —y erótico-voyerista— acto de vestirse [Fig. IV,50-52].

Dejando a un lado estas consideraciones, también el diario *Pueblo* dará cobertura en sus páginas a amplios reportajes de Juana Biarnés sobre ferias taurinas. Imágenes fotográficas en las que hace alarde de la rapidez de su mirada que aprendió en la prensa deportiva a la hora de capturar los momentos más tensos y asombrosos acaecidos en la arena. Así, Biarnés nos brindará un trágico cara a cara entre Jaime Ostos y un moribundo morlaco en la plaza de toros de Toledo [Fig.IV,53], el molinete de rodillas de Benítez *El Cordobés* en la feria de Brihuega [Fig.IV,54] o el cambio de torna que se produce en la feria de Málaga cuando un toro enviste al caballo de un picador, [Fig.IV,55]:

El picador y el caballo fueron derribados por el morlaco. Pero el hombre, en su afán de no perder montura, se encaramó sobre el lomo del toro. Cosa nueva en los cosos taurinos que el piquero sea jinete del picado. La cámara —siempre atenta— de Juanita Biarnés captó la escena durante la quinta corrida de la feria malagueña. (*Pueblo*, 7 agosto 1965:1)

Haciendo de la adversidad una oportunidad, y por más que la barrera parecieran cosa de hombre, Juana Biarnés demostraría ser capaz de desenvolverse por el mismo sin dificultad alguna. Su mirada, rápida, curiosa y entrenada como la de pocos en el mundo del deporte, era garante de reportajes fotográficos que no solo merecían ocupar la portada del diario, sino una páginas interiores exclusivamente con sus imágenes. *Pueblo* así lo confirmará en varias ocasiones: 26 septiembre de 1964 [Fig.IV,56], 27 de mayo [Fig. IV,57], y 14 y 15 de junio de 1965 [Fig.IV,58-59]. Papel especial tendrá, sin duda alguna, la que publicaría el diario vespertino el 19 de abril de 1966 a propósito de la Feria de Sevilla. A toda página, Juana Biarnés haría visible su capacidad para sintetizar las dimensiones del mundo de la lidia que más interesaba al diario: la de la propia práctica taurina y la crónica social. Con el titular “Corrida de lujo con casi milagros y todo” su reportaje daba noticia de una jornada en la Maestranza con Paco Camino, El Viti y El Cordobés en el ruedo, Gracia Patricia de Mónaco en la barrera y la mismísima Jacqueline Kennedy en la presidencia [Fig.IV,60].



[Fig. IV,56] Juana Biarnés. (Madrid, 1964). *Luis Miguel en una jornada de entrenamiento*. AP. HCCII.

[Fig. IV,57] Juana Biarnés. (Madrid, 1965). *Duodécima de San Isidro*. AP. HCCII.

[Fig. IV,58] Juana Biarnés. (Brihuega, 1965). *El Cordobés y Paco Camino*. AP. HCCII.

[Fig. IV,59] Juana Biarnés. (Toledo, 1965). *Un peñe para El Cordobés*. AP. HCCII.

[Fig. IV,60] Juana Biarnés. (Sevilla, 1966). *Gracia Patricia de Mónaco y Jacqueline Kennedy*. AP. HCCII.

Por último, y como novedad respecto a las informaciones deportivas que cubriría en Barcelona, desde el año 1966 la presencia de Biarnés empezará a ser habitual en las carreras de caballos así como en su acontecimiento estrella: el Premio del Generalísimo [Fig. IV,61]. Este evento se convertirá en una oportunidad para fotografiar a Franco al margen de sus apariciones estrictamente políticas, temas que en *Pueblo* era responsabilidad de los Verdugo. Al igual que sucedía en los estadios de fútbol o en los toros, el trabajo de Juana en las carreras de caballos no solo se limitará a cubrir lo relativo a los caballos y jinetes en competición [Fig. IV,62-63]. El hipódromo, como nuevo espacio de visibilización



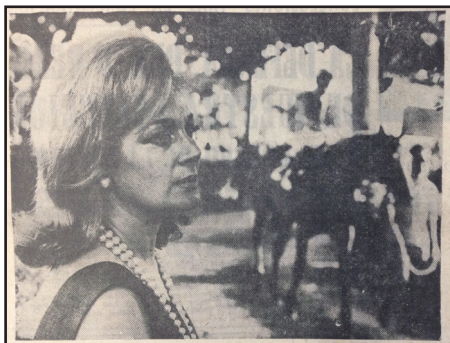
Eureka, segundos colores de la Dos Estrellas, conquista la «Poule» con plena autoridad. (Fotos Juanita Biarnés.)

[FigIV,61] Juana Biarnés. (Madrid, 1967). S.E. el jefe de Estado, doña Carmen Polo de Franco, el marqués de los Trujillos y el Presidente de la Sociedad de Fomento de la Cría Caballar. AP. HCCII.

[FigIV,62] Juana Biarnés. (Madrid, 1967). Carreras de caballos. AP. HCCII.



[FigIV,63] Juana Biarnés. (Madrid, 1966). Carreras de caballos. AP. HCCII.



La bella y el «turf»

[FigIV,64] Juana Biarnés. (Madrid, 1966). Yvonne Bastien en el hipódromo. AP. HCCII.

social, pondría a disposición de las miradas atentas, rápidas e indiscretas un sinfín de temas a fotografiar Y Juana, en eso, era toda una profesional [Fig.IV,64]:

He aquí a la estrella cinematográfica Yvonne Bastien, retratada en el «paddock» del hipódromo de Madrid, la víspera de volar a Roma para cumplir sus compromisos profesionales. Se trata de un episodio muy frecuente en los hipódromos españoles [...] Los famosos gustan de asomarse a ese escaparate colorista, estético, apasionante que es la pista donde galopan en competencia espectacular los nobles brutos. [...] En España, de un tiempo a esta parte, viene advirtiéndose el incremento de la presencia de «astros» y «estrellas» en el mundillo de las carreras de caballos. Es trasunto fiel del auge del espectáculo, en conquista de todas las clases sociales y de todas las actividades. (*Pueblo*, 2 julio 1966:21)

En esta nueva órbita que reconfiguraba el consumo de informaciones deportivas y determinaba, al tiempo, la presencia de estrellas en los discursos mediáticos, la década de los setenta legitimará una nueva galaxia de la cuál el régimen rápidamente supo sacar partido: el boxeo. Abriéndose hueco entre la selección española de fútbol, Santana con su raqueta, y las grandes figuras del toreo y el ciclismo español, irrumpirán boxeadores como José Legrá, Miguel Velázquez y Pedro Carrasco.

Juana Biarnés, que ya era habitual de las informaciones sobre *El Cordobés* o Luis Miguel Dominguín —cuyo éxito e interés mediático seguía siendo imparable en el cambio de década— en 1970 *Pueblo* le brindará la oportunidad de introducirse en universo del cuadrilátero.

Apenas serán dos los reportajes que Biarnés conseguirá publicar sobre boxeo. Todos ellos sobre informaciones fuera del ring. Así el 25 de abril de 1970 llevará a cabo un reportaje sobre José María Losa, promotor de boxeo, tras haber sufrido un disparo en la habitación de un hotel de París días después de ganar la subasta del combate entre Urtain y Blind [Fig.IV,65]. El segundo, el 13 de mayo, plantea cuál sería



[Fig.IV,65] Juana Biarnés. (Madrid, 1970). *José María Losa*. AP. HCCII.

el futuro combate de Urtain si ganase finalmente a Blind. La relevancia informativa de José María Losa era máxima ya que fue uno de los administradores de la histórico encuentro entre Urtain y Peter Weiland por el título de Campeón de Europa a comienzos de abril de ese mismo año. Un combate al que *Pueblo* enviaría una amplia cobertura de periodistas para hacer el seguimiento gráfico del acontecimiento deportivo del año. La pelea por el título de Campeón de Europa entre José Manuel Ibar —alias Urtain y el alemán Peter Weiland tendría lugar en el Palacio de los Deportes de Madrid el día 3 de abril de 1970.



[Fig.IV,66] Manuel Summers. (1969). *Urtain, el rey de la selva...o así*. [Captura de fotograma de la película].

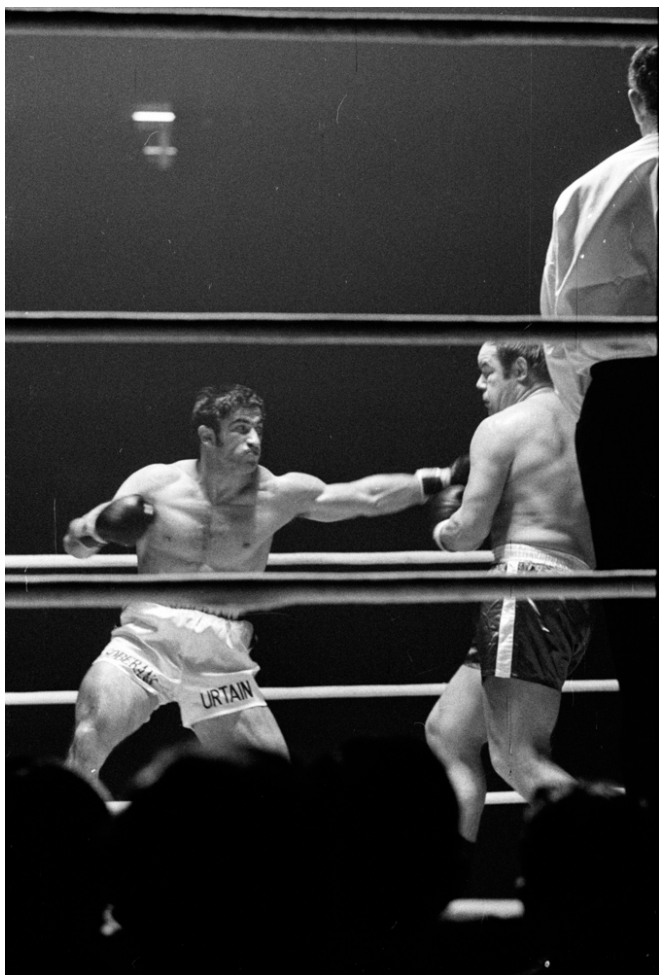
Aunque la amplísima información gráfica del combate por el Título de Europa correría a cargo del fotorreportero Raúl Cancio, que conseguirá la portada del diario y cuatro páginas interiores, *Pueblo* dedicaría media página para informar sobre la presencia de la mujer en el boxeo. Y es que la popularidad de José Manuel Ibar Azpiazu a finales de la década de los sesenta y su poder para convocar a ejércitos de jovencitas era ya equiparable al de figuras del toreo como *El Cordobés* o Palomo Linares, quienes asistirían también de público al mítico combate. Manuel Summers, en su película *Urtain, el rey de la selva...o así* (1969) da testimonio del fenómeno de masas en el que se había convertido el boxeador y del éxito que causaba entre las mujeres [Fig.IV,66]:

«¿Habéis visto alguna vez un combate de boxeo?» Pues sí, he visto a Urtain y a José Legrá...Y a varios *compenetrentes*, vamos.» «¿Os gusta Urtain?» «Hombre, como macho en cantidad. Y como boxeador también. Y que nos quiere mucho a las españolas.»

La atención del diario, en este caso, no recaerá sobre el fenómeno fan sino sobre la madre y la esposa del boxeador. La periodista Soraya, que será quien firme la crónica, tendrá que pelear —dialécticamente en este caso— para conseguir que sean las propias mujeres y no los hombres que estaban a su lado quienes contesten a las preguntas: “Señor, mis preguntas son para las señoras, y de ellas quiero la contestación” [...] «¿Qué siente una madre cuando golpean a su hijo?» «Nadie

toca jamás a mi hijo»” (*Pueblo*, 4 abril 1970:29). También en este caso, Juana perderá el asalto y las fotografías que *Pueblo* publica sobre Soraya y la madre y esposa de Urtain tendrán la firma de su colega Rubio.

En cualquier caso, Juana Biarnés podría perder un asalto pero difícilmente un combate. En *Pueblo* demostraría su destreza y habilidad para desenvolverse en ámbitos deportivos por más disparees que fuesen. Su mirada siempre en guardia, atenta, rápida, ágil y decidida para disparar con fuerza antes que el adversario, era capaz de conseguir el mejor *crochet* de derechas para dejar K.O. con sus fotografías hasta el mismísimo Peter Weiland [Fig.IV,67].



[Fig.IV,67] Juana Biarnés. (Madrid, 1970). Urtain en el Campeonato de Europa. AJB.

¹Para una completa revisión de los trabajos de Juana Biarnés en *El Mundo Deportivo* ver: Carabias, M. y García Ramos, F.J. (2014), Los ojos visibles de Juana Biarnés: Historia de un comienzo (1950-1963), *ASRI. Arte y Sociedad*, (7).

V. GUAPAS, BELLAS Y CENICIENTAS

¿Por qué cuando soñaba más bonito han venido a despertarme?
Sí, ya sé que la mañana está preciosa. Pero también mi sueño era divino.

Que ¿qué estaba soñando? Eso no se dice.
Porque si se cuenta un sueño, no es fácil realizarlo.

La Cenicienta (Walt Disney, 1950)

Que un día un apuesto príncipe azul apareciese dispuesto a hacer entrega de su amor verdadero era algo para lo que cualquier jovencita debía estar siempre preparada. El Servicio Social de la Sección Femenina ponía, a este respecto, todo su esfuerzo para que la mujer aprendiese las labores domésticas necesarias para resultar atractivas al esperado marido. Y es que no había nada que le gustase más a la propaganda falangista que recordar que para la mujer la tierra que había que labrar, sembrar, cuidar y recolectar era la familia. Así lo comenta Pilar Primo de Rivera:

En la falange, además de darles a las afiliadas la mística que las eleva, queremos apegarlas con nuestras enseñanzas de una manera más directa a la labor diaria, al hijo, a la cocina, al ajuar, a la huerta y darle al mismo tiempo una formación cultural suficiente para que sepa entender al hombre y acompañarlo en todos los problemas de su vida. (Martín Gaité, 2011:63)

La belleza, por otra parte, pasaba por una decorosa manera de ser siempre muy discreta, muy seria y muy femenina. Había que sonreír mucho pero manteniendo la esperada llegada del amor como un gran secreto, como un sueño. “Si amor es el bien deseado, en dulces sueños llegará”, decía Cenicienta en *Soñar es desear*¹ (Edmundo Santos, 1950). Incluso unos pocos años antes, la mismísima Blancanieves (Walt Disney, 1937) también nos lo advertía: “¿Les digo un secreto? ¿Prometen no contarlos? Este pozo milagroso es. Si deseas algún bien se lo podrás decir... Deseo que un gentil galán me entregue su amor”.²

Esta construcción de la mujer soñada por Pilar Primo de Rivera se articularía, a su vez, desplazando su feminidad hacia el personaje de cuento, a ser posible patrio. Ejemplos no faltaban en revistas como *Medina*, que ponía como ejemplo la dicotomía existente entre Aldonza Lorenzo y su alteridad, doña Dulcinea:

El hombre necesita a la mujer tal y como debe ser. La mujer ha de ser siempre un poco Dulcinea, porque nosotros somos siempre, más que ninguna otra cosa, don Quijote. Necesitamos de ese respetuoso concepto de mujer. La investigación, el análisis, la historia,

encontrarán muchas veces una Aldonza Lorenzo. Pero, ¿qué nos importa a nosotros de esa zafia labradora carirredonda y chata? Lo importante es, naturalmente, doña Dulcinea, señora y princesa universal, andando entre ámbares y flores. Y sin dejar por ello, a ratos, de ahechar trigo. (Martín Gaité, 2011:63-64)

Emilio Romero, tal y como señala Amilibia (2005), era también conocido por ser un apasionado admirador de la belleza de la mujer y amante de estar siempre rodeado de hermosas damas. No es de extrañar, por tanto, que convirtiese *Pueblo* en una suerte de pozo mágico de los deseos hacer realidad el sueño más deseado de toda jovencita de respetada y decente hermosura: convertirse en la Cenicienta del año. Para ello, tenían que ganar el concurso de belleza y dones que convocaba anualmente el diario vespertino. Un certamen que seguía, en líneas generales, la misma mecánica que otros concursos de belleza como la Dulcinea del año, la Carmen de Chamberí, Miss Madrid o Miss España.

Será, precisamente, el reportaje gráfico sobre el certamen de la Cenicienta 1963 el que da a Juana Biarnés su primera oportunidad de colaboración con el diario de Emilio Romero. Será el día 12 de octubre de 1963, hispanísimo día también dedicado a la belleza de la patrona patria, cuando con el título “El Príncipe y la Cenicienta” Juana

vea su primeras fotografías publicadas en la portada de un diario nacional. Incidiendo en todo el imaginario creado por la versión del cuento de los hermanos Grimm, la de Charles Perrault y la versión animada Disney, *Pueblo* ofrecerá en su portada la culminación de la promesa de Pilar Primo de Rivera sobre el mágico destino de cualquier jovencita hacendosa en las tareas del hogar y de suave y dulce carácter [Fig.V,1].

Bajo este relato, ser laboriosa en las tareas del hogar tendría siempre su recompensa. *La Canción del trabajo* de la versión animada de Disney incidirá en el carácter sufrido y trabajador de la mujer en toda clase de quehaceres domésticos. Cenicienta realizará sin



[Fig.V,1] Juana Biarnés. (Barcelona, 1963).
El Príncipe don Alfonso de Borbón y María Paz,
Cenicienta 1963. AP. HCCII.

protestar todo cuanto le mandan. La recompensa a su trabajo, docilidad y ausencia de rencor a quienes le ordenan será asistir, finalmente, al baile donde conocerá a su soñado príncipe:

La molestan todo el tiempo, no la dejan ni un momento, Cenicienta, Cenicienta, Cenicienta. Pronto, pronto, Cenicienta, Y cuando más no puede, cuando casi está ya muerta alguien grita: ¡Date prisa, Cenicienta! Lava y plancha, trae la ropa, barre y limpia la terraza. Bailando el vals será una flor en brazos de su amor. Se verá como una reina Cenicienta.

Esta apología a la belleza inherente que hay en toda mujer que se dedica sin rechistar a las tareas domésticas volverá a quedar de relieve en el tema *La Cenicienta*, canción que da título a la película y que funciona a modo de prólogo:

Cenicienta, de belleza angelical. Cenicienta, es tu historia un madrigal. Siempre brillará tu luz cual faro de virtud y serás el dulce ideal de nuestra juventud. Cenicienta, por tu gracia y tu bondad, tus harapos tornarás encanto real. Y tus sueños hallarás realizados, Cenicienta, y feliz por siempre reinarás.

Aunque solo fuese por un día —la misma caducidad que el conjuro mágico que convierte la carroza en calabaza—, la sintonía de *Reina por un día*, programa estrenado en 1964 en TVE de la mano de los presentadores José Luis Barcelona y Mario Cabré, prometerá algo parecido. Un sueño para la mujer que, siendo reina de su casa, podía extender brevemente sus dominios por unas horas fuera del hogar: “Reina por un día, por un día de ilusión. Dulce melodía en tu corazón. Tus anhelos y deseos, hoy se cumplirán. Y tus ansias y tus sueños realidad se volverán. Reina por un día. Reina tú serás.”

María Paz Barca, la joven convertida en Cenicienta de ese año, será también la reina de ese día acaparando la portada de *Pueblo* y de una página interior al completo [Fig.V,2-3]. El reportaje gráfico de Biarnés dará información gráfica sobre el devenir de la Gala de la Seda celebrada en el Palacio de *Montjuich* de Barcelona. En la portada, el príncipe don Alfonso de Borbón saca a bailar a la bella Cenicienta: “Un auténtico príncipe en la vida real que vive esta muchacha. El simpático gesto del apuesto príncipe causó en Mari Paz la impresión más profunda de la noche” (*Pueblo*, 12 octubre 1963:1).

Para dar continuidad dramática al cuento de hadas que vive la joven Mari Paz, en páginas interiores el reportaje ofrecerá dos imágenes fotográficas más. La primera de ellas muestra el momento en que las sesenta bellísimas debutantes en sociedad ven aparecer en gran salón del palacio a la joven Mari Paz. Era de esperar, como indica Martín Gaité



[Fig V,2] Pueblo (12 octubre 1963). *El Príncipe y la Cenicienta I*. AP. HCCII.

[Fig V,3] Pueblo (12 marzo 1963). *El Príncipe y la Cenicienta II*. AP. HCCII.

(2011:139), que antes de que una jovencita de buena familia fuera presentada en sociedad vistiendo su primer traje de largo podía haber aprendido a bailar al aire libre durante el verano o colándose, con bula de sus hermanos mayores, en algún guateque. Si entraba en los desaconsejables *flirts* antes de los diecisiete años, edad que se consideraba idónea para la ceremonia de largo, se decía de ella que era muy *lanzada*. Adelantar el galanteo a la presentación en sociedad suponía un desacato a las normas.

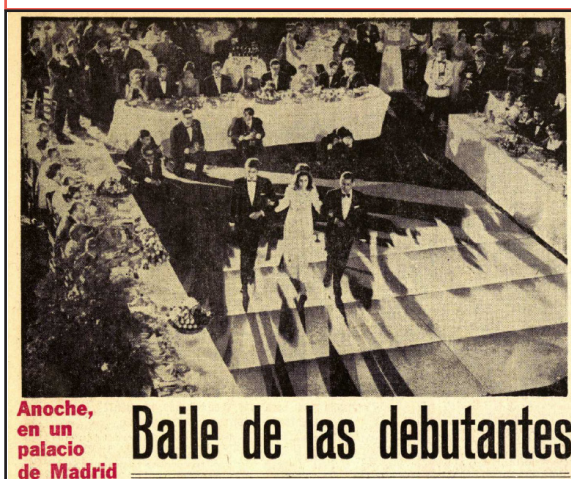
A pesar de que las sesenta debutantes podían hacer gala de exquisitos modales a la hora de bailar, como en todo cuento de hadas el príncipe acabará eligiendo a la Cenicienta para abrir el baile con el romántico *Vals de los bosques de Viena*. El príncipe, guía el cuerpo de la joven agarrándola con decisión mirando con gesto confiado a la Cenicienta. Mientras tanto, ella le sonríe incrédula de lo que está protagonizando: “Me siento la chica más feliz del mundo” (*Pueblo*, 12 octubre 1963:1). Pero en este cuento de diario vespertino, el hechizo no acabará pasadas las doce de la noche. Como ya anuncia la crónica y confirmará el reportaje gráfico de Biarnés [Fig.V,4] días después: “La Cenicienta asistió a los toros, invitada por el príncipe don Alfonso de Borbón. Después estuvo en una recepción ofrecida por los marqueses de Sentmenat, donde conoció a Dalí y a los duques de Alba” (*Pueblo*, 14 octubre 1963:6).



[Fig V,4] Juana Biarnés. (Barcelona, 1963).
La Cenicienta y el Príncipe con Salvador Dalí. AP.
HCCII.



[Fig V,5] NO-DO. (3 mayo 1965). *Fiesta de la Primavera en Sevilla* [Fotograma de NOTN1165A]. FE.



[Fig V,6] Juana Biarnés. (Madrid, 1965). *Baile de debutantes*. AP. HCCII.

La presencia de Juana entre debutantes y cenicientas se repetirá en varias ocasiones durante los siguientes años. En 1964, cuando Don Alfonso de Borbón vuelva a abrir el baile de las debutantes (*Pueblo*, 11 julio 1964:1,10) o en 1965 cuando Biarnés acuda al que era ya uno de los acontecimientos sociales más relevantes de Europa en este sentido: la fiesta anual de Primavera en la Casa Pilatos de Sevilla, propiedad de los duques de Medinaceli, a beneficio de la Cruz Roja. En la cobertura informativa del vals en las debutantes, que ese año presentaba a Marisol, estaría en primera línea de prensa Juana Biarnés. Aunque *Pueblo* no daría testimonio de su reportaje, el noticiario del NO-DO del día 3 de mayo (NOT N1165A) se hacía eco de la gala al tiempo que mostraría a Juana Biarnés en primera línea prensa en plena praxis fotoperiodística [Fig.V,5].

Pasada ya la primavera, con la llegada de verano Juana regresará a palacio. Será en el mes de julio y, en este caso, para asistir al baile de “ringorrango y perifollos del madrileño y “modernísimo palacio de Baviera, vecino de los viejos estudios de Televisión Española”. Biarnés conseguirá escabullirse entre la multitud para encontrar un lugar diferente desde donde sacar sus fotografías [Fig.V,6]. Con el propósito de conseguir un reportaje diferente al resto de fotorreporteros, colocados todos junto a la mesa, Juana se situará en una planta superior desde

donde tener una vista más completa —e informativa— de lo que acontecía. Según la crónica, presentarse en la capital salía más rentable que en Sevilla. Frente a las tres mil pesetas de Madrid, caballeros incluidos, junto al Guadalquivir venía a salir por cinco o diez mil pesetas. Eso sí, en el Palacio de Baviera el cuento sonaba más de churro y feria:

Medianoche. La hora de los sueños. Por alguna parte suena un organillo de verbena. En el jardín bostezan los churreros y los de tiro al blanco. [...] Medianoche: Cenicienta y su zapato de cristal. Treinta y cinco cenicientas. Los lacayos [...] ofrecen cigarrillos y ofrecen fuego con encendedor. Lo decía un señor viejete y relamido: «En mis tiempos los lacayos eran más románticos. Llevaban una vela». Todo sea por la juventud. La juventud merece su poco de mentira. (*Pueblo*, 16 julio 1965:16)

Pero si algo parecía mentira en abril de 1966 sería poder conseguir un buen reportaje de la estancia de Jacqueline Kennedy y Grace de Mónaco en Sevilla con motivo de la Fiesta de la Primavera de ese año en la Casa Pilatos. Un evento que reuniría a más de dos mil quinientos invitados y a un gran número de prensa internacional:

Llegaron trescientos periodistas. Todos fueron convocados primero en el Ayuntamiento. Allí se dijo que no se diera la lata a la señora Kennedy.[...] Pero la noticia era Jackie. [...] Los fotógrafos la ametrallaron, pero llamarse Jacqueline Kennedy trae consigo todo eso. (*Pueblo*, 18 abril 1966:12)



[Fig V,7] Juana Biarnés. (Sevilla, 1966).
Fiesta de la Primavera. AP. HCCII.

Y en efecto, Juana conseguiría abrirse paso entre la muchedumbre de invitados y los trescientos periodistas ahí convocados para poder llevar a cabo la cobertura gráfica de la estancia de Jackie en Sevilla. El resultado, todo una página en diario *Pueblo* en donde compartiría protagonismo con alguna imagen fotográfica de la agencia Europa [Fig.V,7].

Estos eventos sociales, además de formar parte de su trabajo como reportera gráfica para un diario nacional, permitirán a Juana Biarnés el acceso a una serie de personajes llave, a porteros —en términos antropológicos— que funcionarían como dispositivos de acceso a ciertos espacios y personalidades. Algo importante porque, a pesar de su amplia

experiencia en prensa deportiva, sus comienzos en *Pueblo* girarán, en su inmensa mayoría, en torno a reportajes de sociedad, moda y certámenes de misses y belleza.

La habilidad por mantener activos estos dispositivos de acceso será fundamental en la metodología de trabajo de Biarnés, ya que entablará una empatía con muchas de estas celebridades que la harán partícipes de todas sus confesiones, secretos e inclusive, ser invitada, más como amiga que como reportera gráfico, a muchos eventos sociales de alto interés informativo.

Ejemplo de ello será la relación que establecerá con Carmen Cervera, la que fuera miss España 1961. Cuando anuncia su boda con Lex Baxter, será la propia Biarnés quien de noticia del enlace con un reportaje gráfico que será publicado en la portada del diario y en páginas interiores (*Pueblo*, 16 diciembre 1964:1,40). En la primera imagen fotográfica Carmen aparecerá sonriente, agazapada en el brazo protector de su apuesto tarzán [Fig.V,8]. Una idílico brindis si no fuera por los cuernos del toro que se alzan sobre la cabeza de actor [Fig.V,9]. Baxter, ajeno a ello, brinda por su bella prometida.

Al hilo de este compromiso matrimonial, Biarnés realizará otro reportaje gráfico a propósito de su vestido de novia (*Pueblo*, 29 diciembre 1964:40). Un traje nupcial realizado por Pedro Rodríguez pero diseñado, casi íntegramente, por el mismo Lex Baxter [Fig.V,10]. La foto, revela el



[Fig.V,8] Juana Biarnés. (Madrid, 1964). *Miss España y Lex Baxter*. AP. HCCII.



[Fig.V,9] Juana Biarnés. (Madrid, 1964). *Lex Baxter y Carmen Cervera*. AP. HCCII.

acceso de Biarnés a lugares difíciles de acceder por cualquier otro reportero gráfico. Su cámara capta, sin ninguna codificación propia de la fotografía de moda, un momento de intimidad. La miss está colocándose el cuello del vestido mientras el diseñador, tras ella, hace algunos ajustes al traje. La fotografía actúa como ventana a un paisaje de intimidad más que a uno de artificio. Pese a ello, la naturalidad de este momento íntimo queda disminuida a favor del elemento puramente informativo ya que el diario recorta la foto encuadrándola en su característico módulo rectangular para centrarse, así, en la figura de la miss.

Mientras Cervera se prepara para el matrimonio, bajo el titular de que da paso al reportaje se da noticia de “La pequeña revolución de las azafatas por culpa del matrimonio” (p.40). La fotografía, firmada en este caso por Raúl Cancio, muestra a una azafata de vuelo con gesto serio y desafiante junto a una maqueta de un avión. La crónica da noticia del conflicto generado entre las “aeromozas” españolas al conocer que una compañía aérea belga iba a permitir que las azafatas de avión pudieran trabajar si contraían matrimonio. Un permiso que para *Pueblo*, tal y como confirman los testimonios de las azafatas entrevistadas, parece algo incompatible a los deberes que adquiriría una mujer en el hogar tras casarse (p.40):

Las azafatas españolas, casi todas ellas, mantienen el punto de vista de que la vida de azafata no puede compartirse con la vida del hogar, ya que los viajes son continuos aunque depende de la mentalidad del hombre con que se vayan a casar y ¿cómo convencer a éste de que tres días por semana no estará junto a la esposa? Creemos que muy pocos españoles aceptarían esta fórmula. Conclusión, que las azafatas españolas están muy contentas como están.

A la vista de tales circunstancias, parece que toda miss, ya sea Dulcinea o Cenicienta, necesitaría tener junto a ella a su propio príncipe azul. La soltería no dejaba de levantar siempre sospechas para una joven muchacha reina de la belleza. A falta de un baile en palacio presidido por don Alfonso de Borbón, siempre quedaba la católica opción de ir a pedir novio al santo. Así lo muestra el reportaje fotográfico que hará Juana Biarnés a Miss Madrid [Fig.V,11]. *Pueblo* anuncia a toda portada, así como en páginas interiores, que la madrileña más hermosa del año va “a pedirle novio al Santo”:

También las misses bajamos a la ermita y pedimos a San Antonio un novio formal y que se quiera casar. Así están las cosas. Admiradores, un montón; pero de los que se quieran plantar en el altar con chaqué dispuestos a decir el «sí», hay menos. Está apuradilla la cosa. (*Pueblo*, 12 junio 1965:16)



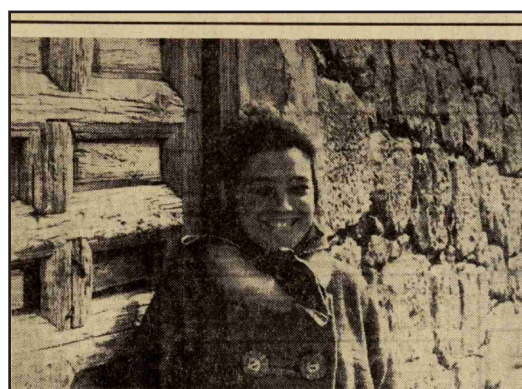
[Fig V,10] Juana Biarnés. (Madrid, 1964). *Carmen Cervera probándose su vestido de novia*. AP. HCCII.
 [Fig V,11] Juana Biarnés. (Madrid, 1965). *Ángela Escribano, Miss Madrid, en la ermita de San Antonio*. AP. HCCII.

Sonriente y vestida a lo castizo, Miss Madrid se adentra en la ermita con una vela y alfiler a modo de ofrenda. No obstante, antes que un novio el santo le trajo una aparatosa caída mientras ensayaba una corrida goyesca. Biarnés conseguirá un reportaje de la miss en la cama del hospital. Con el titular “Miss Madrid herida” la crónica informará del accidente: “Miss Madrid se cayó del caballo. Y aquí la tienen en su cama, rodeada de sus muñecos, convaleciente aún de las heridas que sufrió” (*Pueblo*, 24 junio 1965:1). En el reportaje, Miss Madrid aparece en la cama con un animalito de peluche en sus brazos como una frágil y bella Blancanieves [Fig.V,12]. Una exaltación del desvalimiento, de la fragilidad que encierra a la mujer en un infantilismo que, ya en los primeros sesenta, perdía todo el poder de seducción volviéndose un total anacronismo.

El seguimiento de certámenes de belleza como Miss Madrid y Miss España será un acontecimiento que desde *Pueblo* Juanita Biarnés cubrirá con especial asiduidad. Un seguimiento gráfico que, de vez en cuando, se verá salpicado con algún reportaje que Biarnés llevará a cabo con cierta ironía. Tal es el caso del reportaje fotográfico sobre María Felina, elegida Dulcinea 1964 [Fig.V,13]. La joven, pese a posar, en plano medio y sonriente, con un abrigo de amplios botones cruzados como marca la moda parisina, confiesa no haber leído *El Quijote* aunque había empezado ya con su lectura:



[Fig V,12] Juana Biarnés. (Madrid, 1965).
Ángela Escribano, *Miss Madrid, convaleciente en el hospital*. AP. HCCII.



[Fig V,13] Juana Biarnés. (El Toboso, 1964).
María Felina, *Dulcinea 1964*. AP. HCCII.

¿Has leído el Quijote? «He empezado a leerlo, porque la verdad es que estaba un poco avergonzada de no conocer bien esta obra maravillosa. Vivir en El Toboso y ser nombrada dos años seguidos Dulcinea y no conocer a fondo las peripecias de don Quijote y la dama de sus ensueños era demasiado... He iniciado la lectura... y me encanta». (Pueblo, 3 marzo 1964:17)

No es de extrañar que Juana la retrate en la puerta de madera de una casa del Toboso. Más como Aldonza Lorenzo que como una Dulcinea. Frente a la explícita ignorancia de muchas de estas jóvenes reinas de la belleza, Juanita hará un reportaje gráfico sobre Jeannete Portnoy. Una joven a la que Biarnés sacará con una pose acorde a los convencionalismos del mundo de la moda. Sentada en un sillón, como la sirenita de Copenhague⁴, luce sus piernas por encima de las rodillas mientras nos mira sonrientes. Pero Jeannete, a diferencia de nuestra Dulcinea 1964, ha sido coronada en Miami como Miss Alianza Interamericana de Cultura y Belleza. Su premio, no fue bailar con un príncipe, sino una beca de mil dólares para estudiar en el país hispanoamericano a su elección. Casi seguro será España. ¿Sus

méritos? Superan con creces haber leído *El Quijote*, una tesis sobre cultura hispanoamericana y hablar cinco idiomas. De ahí que *Pueblo* titule el reportaje como “Miss Políglota” (*Pueblo*, 8 octubre 1964:10). Un triunfo de lo español sobre lo extranjero que esa misma página enfatiza con un reportaje sobre King Vidor, firmado también por Juana Biarnés, en donde promete hacer una película sobre la figura de Miguel de Cervantes.

Lo interesante de cómo *Pueblo* trata estos dos reportajes estriba en la dialéctica que se genera entre ambas fotografías [Fig.V,14]. El retrato de King Vidor, en un plano corto, muestra al director de cine con la mano situada frente a su boca. El gesto, con el dedo índice levantado a la altura de la boca, parece mandar callar a la joven políglota: “¡Chiss...! King Vidor va a rodar «Cervantes»” (p.10) Y es que para una chica digna de ser reina de le belleza, bien sabido que siempre era mejor estar en silencio: Así, parece que con ese ¡Chiss...! *King Vidor* le estaría diciendo a la joven miss Alianza: “Tú calladita, recogida, sensata, que la timidez en la mujer siempre resulta atractiva. Recuerda que el papel de una bella joven ha de ser, ante todo, silencioso, pura presencia. Eso sí, sonríe, que siempre resulta airoso.



[Fig.V,14] Juana Biarnés. (Madrid, 1964). *Jeannette Portnoy y King Vidor*. AP. HCCIL.

Esta sonrisa airosa de la mujer, que evocaba un ondear de banderas, un revoloteo de capas en los desfiles (Martín Gaite, 2011:41) sería siempre merecedora de aplauso y reconocimiento en un certamen de belleza. Juana Biarnés, muy atenta a toda la formación y preparativos que recibían las candidatas antes de participar en estos certámenes de misses, hará un seguimiento especial de miss Madrid y miss Centro. En la edición de 1964 cubrirá, por ejemplo, la visita de ambas candidatas a los talleres de *Pueblo*. Una actividad donde sucedería algo inesperado: “las linotipias llaman la atención de las guapas” (*Pueblo*, 29 abril 1964:23). Tras la visita a la rotativa, una jornada de compras en Galerías Preciados. Juana, que no perdía ocasión para adentrarse allí donde nadie podía acceder, realizaría un reportaje de los cambios de vestuarios desde el interior de los probadores [Fig.V,15].

Estos reportajes desde el probador serán muy frecuentes en los trabajos de Biarnés para *Pueblo* y revelan el interés de la fotorreportera de informar sobre lo que usualmente

no se ve, de lo que ocurre en el *blackstage*, de la intrahistoria, de todo lo previo a la imagen oficial que luego todos los medios van a ofrecer. Al igual que el reportaje de las misses en Galerías Preciados o el del traje de novia de Carmen Cervera, Juana ofrecerá un amplio



[Fig.V,15] Juana Biarnés. (Madrid, 1964).
Miss Madrid y Miss Centro en diario Pueblo.
AP. HCCII.

repertorio visual de pruebas de vestuario en donde las celebridades aparecerán cambiándose de ropa o ajustándose antes de desfilar, como por ejemplo en el desfile para de la elección “Maniquí de España 69” (*Pueblo*, 13 diciembre 1968:20). Este interés por el cuerpo en proceso de vestirse también afectará a hombres como es el caso de *El Cordobés* o *El Viti* [Fig.IV,50-52] o a estrellas de la canción como Massiel, Carmen Sevilla, Karina o Salomé.

De plena actualidad mediática tras suplir a Juan Manuel Serrat como representante de España en el Festival de la Canción de Eurovisión, en 1968 Juana viajará con Massiel a París para seleccionar el vestuario que lucirá en Londres. “No crean ustedes que los periodistas exageramos al calificar las jornadas de Massiel en París como agotadoras” advierte Juana

Biarnés al comenzar su crónica desde la capital francesa en la edición de *Pueblo* del 2 abril: “Massiel ha recorrido diversas boutiques de París. Algo que haría feliz a cualquier mujer pero que en el torbellino de prisas en que Massiel vive ahora es suficiente para agotar cualquier físico femenino” (p. 20). Tras este ir y venir de tienda en tienda, Juana conseguirá un reportaje en exclusiva con el que se ganará la portada de *Pueblo*: la imagen fotográfica de la joven cantante posando completamente exhausta en los probadores de *Chéz Courrèges*. Descalza y ya sin fuerzas para tenerse en pie, Massiel hace un esfuerzo para posar ante Juana. Acto seguido se derrumba de cansancio y acaba sentándose en uno de los armarios de *atrezzo* de la casa del modisto [Fig.V,16-17]:

Nuestra representante visitó a varios modistas y se probó infinidad de vestidos, sin descanso. Juana Biarnés, nuestra enviado especial, levanta testimonio gráfico, acompañándola de tiendas por la capital francesa. Finalmente, Massiel dio con el traje ideal para Eurovisión en «Chéz Courrèges»: un breve vestido de organdí con rosas bordadas a mano valorado en 700 dólares, o sea, 49.000 pesetas. (*Pueblo*, 2 abril 1968:20)



[Fig V,16] Juana Biarnés. (París, 1968). *Massiel en Chez Courrèges probándose el vestido elegido para Eurovisión*. AP. HCCII.

[Fig V,17] Pueblo. (2 abril 1968). *Rosas con minifalda para Massiel*. AP. HCCII.

El vestido, que presentaba el corte minifalda por el que se haría famosa la firma Courrèges, fue recomendado por la propia Juana y trabajaría a favor de un relato aperturista sobre la nueva juventud española (FJGR:CJB: 4 marzo 2014, Madrid). Esa misma que ese mismo año había encumbrado a *Pueblo* como diario preferido de los jóvenes. Una juventud que respiraba por la brecha del progresivo aperturismo, que se mantenía atenta a lo extranjero y a las nuevas formas de tomar conciencia de su corporeidad y afectividad a través los nuevos ritmos y la moda joven. Ataviada con este vestido, Massiel se convertiría en símbolo de una generación que situaba a España como

una nación moderna. Para Biarnés, la propuesta de Courrèges encajaba mejor en la juventud, temperamento y carácter de Massiel. Mucho más que la línea Dior por la que en un primer momento se inclinaba la cantante (FJGR:CJB: 4 marzo 2014, Madrid). El vestido, no obstante y como era de esperar, también tenía función y misión a favor de lo patrio. Así justifica la crónica de Juana Biarnés la manifiesta escasez de tela que presentaba el vestido elegido:

Massiel se encuentra enormemente femenina y luce ese «sexy», esa picardía española. [...] Con estas imágenes que ofrecemos en exclusiva para nuestros lectores quedan desmentidas todas las especulaciones sobre su posible actuación en macrofalda. Y nos alegramos, porque la verdad es que esta Massiel, vestida de un modo más valiente, puede ganarse mejor todavía al público europeo. (p.20)

Esa misma picardía patria que justifica ese acto de visibilidad corporal, será el que Biarnés prenderá de Carmen Sevilla [Fig.V,18] en un amplio reportaje donde es retratada con todas las pruebas de vestuario de su nueva película, *Un adulterio decente* (Rafael Gil, 1969). Entre prueba y prueba, “Carmen, que suena a España y sabe a Sevilla [...] se alejó de «Violetas Imperiales» para quitarse el corsé, que le oprimía la cintura” (*Pueblo*, 8 febrero 1969:50). Y es que a la hora de elegir vestuario, Carmen lo tiene claro: “el cine ha lanzado muchísimas modas a la calle, excepto la minifalda. Ha llegado al cine después de



[Fig V,18] Juana Biarnés. (Madrid, 1969). *Carmen Sevilla*. AJB.

las pasarelas” (p.50). Como en el adulterio de su próximo guión cinematográfico, Carmen demostrará que con ella la minifalda también se vuelve cosa decente y muy española. Biarnés, será testigo y lo hará saber publicando en portada a una Carmen en minibata de cola (*Pueblo*, 13 de julio 1968:1). Apenas tres meses después del triunfo de Massiel en Eurovisión, Carmen Sevilla —“simpatía de España” (p.21)— es fotografiada por Biarnés con los brazos en cruz como contrarrelato de esa otra juventud que se prepara para la década de los setenta desde posiciones más arraigadas en los valores de lo patrio [Fig.V,19-20]. Positivo y negativo de la misma fotografía social, la juventud convertida en minifalda se debate entre dos modos de entender el futuro venidero: desde el aperturismo hacia las democracias europeas o desde el rechazo y miedo a lo

exterior como estrategia para salvaguardar los valores de una España que mira al sol mientras sus cármenes mueven la bata de cola.

[Fig V,19] Juana Biarnés. (Madrid, 1968). *Carmen Sevilla*. AP. HCCII.

[Fig V,20] Juana Biarnés. (Londres, 1968). *Massiel en el Festival de Eurovisión*. AJB.



Por ejemplo, el vídeo de presentación de la cantante Cristina (María del Carmen Arévalo) para el primer programa de *Pasaporte a Dublín de TVE*, pondrá de manifiesto esta estrategia de nacionalizar y españolizar los nuevos ritmos internacionales en una suerte de yeyeismo patrio desactivado de cualquier discurso protesta y legitimador de un modelo de mujer de corte tradicional y de inspiración falangista. El programa, que seleccionará al representante de España para Eurovisión 1971, entre planos de la cantante toreando y en la escalinata de una iglesia articulará el siguiente relato sobre la artista [Fig.V,21]:



[Fig V,21] *Pasaporte a Dublín*. (TVE, 1970). Cristina toreando y ante una iglesia [capturas de fotogramas de su video de presentación]. ARTVE.

Soy Cristina. Nací en Barcelona hace algunos años. Mi zodiaco es virgo, y soy muy hogareña. Y muy española. [...] Y en cuanto a mi boda, quiero encontrar una iglesia muy bonita para casarme. ¿Qué les parece esta? No quiero que esto de la boda pueda parecer una obsesión pero prefiero elegir personalmente las flores. Mi futuro marido es muy exigente. Así que a la hora de la comida tendré que esmerarme mucho ¿no les parece? (*Pasaporte a Dublín*, TVE, 1970).

Esta tensión entre una juventud que se construye en torno al imaginario de nuestro y lo extranjero, del aperturismo y de la falange, se puede rastrear en la misma letra que haría vencedora a Massiel en Eurovisión. La letra de *La, la, la* (Ramón Arcusa y Ramón de la Calva, 1968) no deja de ser un canto a los valores de lo joven “Yo canto a la mañana que ve mi juventud” al tiempo que a la maternidad y a la tierra como metáfora de la familia “Le canto a mi madre que dio vida a mi ser. Le canto a la tierra que me ha visto crecer”. Asimismo, y pese a lo revolucionaria e histórica recomendación de Juana Biarnés hacia el vestido Courrèges, la puesta en escena del tema sobre el escenario desactiva el aspecto valiente del que hablaba la propia Juana el día de la elección. La actuación se desplazará hacia una suerte de baile de debutante cuya decencia supera su rebeldía. Como una frágil princesa de color de rosa esta joven rebelde, que viste minifalda de margaritas, en el fondo nada espera con mayor ansia en la vida que culminar su realización personal encontrando un príncipe con al que entregarse como flor: “Y canto el día en que, sentí el amor.”

Esta construcción de la mujer cenicienta que espera a su príncipe azul para que la vida cobre sentido será la que también plantee la canción de Salomé para la siguiente edición del Festival de Eurovisión. Celebrado en el Teatro Real de Madrid, el tema *Vivo Cantando* (Aniano Alcalde, 1969) activaría una vez más todo el imaginario de mujer desdichada a la espera de la llegada de un hombre que haga que la vida se convierta en un sueño: “Desde que llegaste ya no vivo llorando, vivo cantando, vivo soñando...”. Juana Biarnés, que no perderá la ocasión para interesarse por el vestido que lucirá en el certamen, raptará a Salomé de su compañero Yale mientras hacían juntos un reportaje a tal efecto para *Pueblo*. De camino a la redacción, Juana y Salomé se desvían dejando al margen al periodista. Al llegar a *Pueblo*, Yale tendrá que esperar pacientemente la llegada de ambas: “Estamos, pues, en Huertas 73. O, mejor dicho, estoy yo. Porque Juana Biarnés, mi gentil y avispada compañera de la Leica, se la ha llevado no sé a qué feliz destino para inmortalizarla bajo el relámpago del flash” (*Pueblo*, 28 diciembre 1968:13).

En este tiempo de espera, Yale recuerda la conversación mantenida por los ejecutivos de TVE sobre la problemática que plantea el vestido de la actuación de Salomé: “Andaban con sus cuitas y sus tribulaciones tratando de llegar a una conclusión sobre si será mejor o peor que Salomé luzca un vestido largo o corto para la gozosa gala de Eurovisión” (p.13). Mientras tanto, Salomé garabatea en un papel cómo se imagina su traje ideal. A falta de una exclusiva sobre la prueba del vestido seleccionado o sobre las propuestas de un diseñador, Juana ofrecerá un reportaje gráfico aún de mayor interés informativo: el momento en que la cantante materializa en un dibujo el vestido con el que ella misma se imagina actuando en el Teatro Real. Atenta a este momento de inspiración creativa, Biarnés documenta con su cámara todo el proceso del dibujo [Fig.V,22].

Tras la aventura eurovisiva de Massiel y Salomé, en 1971 Karina acudirá al festival de Eurovisión para ayudarnos a buscar, al fin de camino, las cosas sencillas y encontrar así la verdad. Una verdad que, como anunciaba *En un mundo nuevo* (Rafael Trabucchelli y Tony Luz, 1971), resultará ser simplemente el amor. Días antes de que Karina marcharse a Dublín para lanzar este mensaje a Europa, Juana hará un reportaje en primicia sobre las pruebas de vestuario propuestas por el diseñador Antonio Nieto [Fig.V,23]. Tras una jornada en el estudio del diseñador, Juan Pla —compañero de Biarnés en este trabajo— expresará en la crónica de *Pueblo* su incomodidad en este tipo de situaciones: “Son cuatro los trajes que vi, y dicen que los vi en absoluta exclusiva con Juana Biarnés. Aquel no era mi ambiente ni mi aire” (*Pueblo*, 24 marzo 1971:16). Entre las propuestas, un short y un



[Fig V,22] Juana Biarnés. (Madrid, 1968). *Salomé dibujando su vestido ideal*. AP. HCCII.

[Fig V,23] Juana Biarnés. (Dublín, 1971). *Karina en el atelier de Antonio Nieto*. AP. HCCII.

[Fig V,24] Juana Biarnés. (Dublín, 1971). *Karina en Dublín con el maxivestido de Antonio Nieto*. AP. HCCII.

maxivestido serán las dos que más posibilidades tendrán de ser elegidos en el certamen. No obstante, aunque hasta que no viese en Dublín las propuestas de sus competidoras la decisión de Karina no estaría cerrada (p.16).

Días más tarde y directamente desde Dublín, Juana Biarnés apostará por el maxivestido en su crónica fotográfica como enviada especial al festival: “El grupo de *Pueblo* formado por Juana Biarnés, Juan Plan y quien suscribe (Manuel F. Moles) llegamos ayer tarde a Dublín. [...] La canción de Karina tiene ambiente y ha sido muy aplaudida. (*Pueblo Crónica-Espectáculos*, 3 abril 1971:3). Juana, que ya con Massiel atesoraba experiencia en asesorar sobre vestidos eurovisivos, publicará unas fotografías de una Karina fuerte, decidida, que no tiene miedo a triunfar en Dublín en maxifalda [Fig.V,24]. Por su parte, la crónica de Manuel F. Moles rebajará el tono de la imagen fotográfica para incidir en el carácter frágil, angelical, aniñado, decente y hogareño que se desprende del retrato con el que se acompaña la oda al maxivestido de Nieto:

Karina, caes bien a las gentes de este país por aquello de que tienes una voz sin estridencias, un aspecto de niña buena, de niña de familia. Mira: aquí nos jugamos la cabeza —y sabes lo poco arriesgados que somos— que tú no te has fumado un «petardo» en jamás de los

jamases, en que de ningún modo se te ha pasado por la cabeza cantar protestando.[...] «Yo canto como sé; como a la gente le gusta». (*Pueblo Crónica-Espectáculos*, 3 abril 1971:3)

Esta intuición de Juana Biarnés a la hora de determinar el vestido más adecuado para garantizar el éxito del artista en el ámbito europeo de la canción, también se manifestaría a la hora de detectar la belleza y el talento de jóvenes con posibilidades de convertirse en misses o guapas oficiales. Testimonio de ello serán las declaraciones de Azucena Molina tras ser elegida Miss Madrid 1966, donde explica que su carrera para prepararse como miss tiene origen en las palabras de Biarnés sobre sus posibilidades como guapa oficial [Fig.V,25]: “Todo empezó porque la fotógrafo de *Pueblo* Juanita Biarnés, que me había requerido para hacerme un reportaje fotográfico sobre las vacunas, me animó a que me presentase a la elección de Miss Madrid” (*Pueblo*, 17 junio 1966:34).

La belleza de finales de los sesenta tuvo también su correlato a través del modelo de mujer propuesto por Renato Cottet. Esto es, una mujer cuya hermosura quedaría supeditada al tipo de gafas que usase: “los caballeros las prefieren con gafas”, exclamaría *Pueblo* el 18 de mayo de 1966 [Fig.V,26-28]. “Por fortuna, ya quedaron muy atrás aquellos tiempos en los que el uso de las gafas planteaba problemas sentimentales, llegando a crear un verdadero complejo” (*Pueblo*, 14 mayo 1966:14). Ahora, la miopía, la hipermetropía o el astigmatismo otorgarían a la mujer una oportunidad para embellecer su rostro con el complemento perfecto. Juana Biarnés informará puntualmente a diario *Pueblo* de todo este nuevo catálogo de rostros *lentiguapos*. Signo, por otro lado, de una juventud dispuesta a demostrar que el futuro siempre iba a depender del cristal de las gafas con el que se mire:

Ahora hemos descubierto que todo sirve para embellecer a la mujer. Así, las gafas se han convertido en elementos de una estética moderna y juvenil. Hasta el punto en el que, a la ya ilustre nomenclatura de guapas por concurso, se une le título que esta noche se dilucida en Madrid: Guapa con gafas 1966. Aquí tienen ustedes algunas de las candidatas. Una de ellas será esta niche reina de las lentes. (*Pueblo*, 14 mayo 1966:1)

El seguimiento de reinas de la belleza será constante durante toda su colaboración con *Pueblo*. Ya desde la segunda mitad de la década de los sesenta, Biarnés documentará la presencia de bellezas extranjeras en este tipo de concursos, especialmente al hilo de la promoción turística de la Costa del Sol y Baleares. Algunos de ellos, como Miss Naciones y Miss Benidorm, incluso serán promovidos por el propio diario. Aquí, el conflicto entre la belleza patria y la extranjera comenzará a ser manifiesta no solo en el físico sino en la propia actitud, presentación y escenificación de las mujeres candidatas a misses. Testimonio de la



[Fig V,25] Juana Biarnés. (Madrid, 1966).
Miss Madrid, Miss Castilla y Miss Centro. AP.
HCCII.



[Fig V,26-28] Juana Biarnés. (Madrid, 1966). *Guapas con Gafas 1966*. AP. HCCII.

presencia de Biarnés en la cobertura informativa de estos certámenes será el noticiario del NO-DO del 26 de agosto 1968, donde Juana aparecerá en Benidorm fotografiando a las candidatas a miss junto al paseo marítimo[Fig.V,29]:



[Fig V,29] NO-DO. (26 agosto 1968). *Elección de Miss Naciones y Miss Benidorm* [Capturas de fotograma de NOT N1338B]. FE.

Estamos en Benidorm. La cámara se vuelve loca y empieza a hacer cosas raras. Es natural, resulta que en el largo y caluroso verano benidormí la ciudad va a escoger a sus bellezas femeninas. La elección se las trae porque todas están de un guapo subido. El festejo lo patrocina el Ayuntamiento de Benidorm y el diario *Pueblo* de Madrid. Llega el momento de la elección, comienzan a pasar ante el jurado chicas guapas a torrentes. Nosotros nos callamos. Admiremos. (NO-DO, 26 agosto 1968, NOT N1338B)

Palma de Mallorca, símbolo y reclamo de la explosión del turismo en el Mediterráneo español, se convertirá en otro de los puntos claves en la exhibición de bellezas femeninas. Juana Biarnés, experta en cubrir la crónica social de la costa durante los meses de verano, en agosto de 1971 acudirá hasta la isla para hacer un reportaje gráfico a Miss Baleares. Entre sonrisas y lágrimas, Dolores Cifo recibió la preciada banda, flores y trofeo. Natural de Manacor, “Juana Biarnés ha retratado a Dolores con fondo de mar y molinos. La mujer de aquí, sobre la tierra de aquí” (*Pueblo*, 30 agosto 1971:32). Con solo diecinueve años, esta dulcinea balear que posa sonriente junto al molino pitiuso [Fig.V,30], esconderá tras su gesto de victoria la amargura de protagonizar “un cuento de hadas con bruja y todo” (p.32). Una historia entre el cuento y la pesadilla que visibilizaba la pervivencia — ya entrada la década de los setenta— de una construcción típicamente de posguerra en cuanto al éxito y la belleza de la mujer ya comprometida con un hombre [Fig.V,31]:

Dolores Cifo apenas durmió su primera noche de Miss Baleares. A Dolores su familia la recibió como triunfadora y su novio, que es de Jaén y es pintor, le puso mala cara: «Festejar estas cosas no está demasiado bien». Por eso Dolores tiene las tripas revueltas y baja los ojos cuando, en realidad, lo que desea es reír su pequeña victoria de muchacha modesta y buena, a la que están haciendo creer que su belleza es casi un pecado”. (p.32)

El reportaje sobre Dolores será la historia de muchas jóvenes a las que todavía en los setenta se les seguirá reprochando acudir al baile o regresar más tarde de las doce. Miss Balear pero también metáfora de tantas y tantas jóvenes blancanieves a la que se les recriminará poderse mirar al espejo para celebrar ser la más bella del reino. Tras fotografiar muchas historias de hadas, cenicientas y príncipes apuestos, Juana Biarnés había encontrado lo más temido de todo cuento: ese príncipe que, lejos de ser azul, por más que se le besase siempre seguiría con forma de sapo.



[Fig V,30] Juana Biarnés. (Palma de Mallorca, 1971). *Miss Baleares*. AP. HCCII.

[Fig V,31] Juana Biarnés. (Palma de Mallorca, 1971). *Miss Baleares*. AP. HCCII.

¹ Fragmento del tema *Soñar es desear* de la banda sonora de la película de animación *Cenicienta*, de Walt Disney Pictures. Estrenada en Estados Unidos en 1950, llega a las pantallas de cine españolas el 19 de diciembre de 1952. La adaptación del doblaje al castellano, así como de las letras de las canciones, corrió a cargo de Edmundo Santos para los Estudios Churubusco de México D.F. Ver Geromini, Clyde et. al. (1950): *Cenicienta* [largometraje de animación]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.

² Fragmento del tema Deseo de la banda sonora de la película de animación *Blancanieves y los siete enanitos*, de Walt Disney Pictures. Estrenada en Estados Unidos el 21 de diciembre de 1937, en España la Guerra Civil impide su estreno hasta el 6 de octubre de 1941. La adaptación del doblaje al castellano, así como de las letras de las canciones, corrió a cargo de Edmundo Santos para los estudios de Grabaciones y Doblajes Internacionales de México D.F. Ver: Cottrell, W., Morey, L. y Perce, P. (1937). *Blancanieves y los siete enanitos* [largometraje de animación], Estados Unidos: Walt Disney Pictures.

³ Juana Biarnés hará un reportaje gráfico sobre uno de estos bailes de las debutantes celebrado en el Palacio de Baviera de Madrid, cuya cuota de inscripción en 1965 sería de tres mil pesetas —cantidad que oscilaba entre tres mil y cinco mil pesetas en ciudades como Sevilla—. El reportaje gráfico, del que *Pueblo* publicará dos fotografías, fue realizado desde lo que se supone es una zona reservada para prensa en una planta por encima de la sala central. De ahí la distancia y el contrapicado de las imágenes de la ceremonia. Ver *Pueblo*, 16 de julio de 1965.

⁴ *La Sirenita*, situada en 1913 en la bahía del puerto de Copenhague, es obra de Edvard Eriksen, que se inspiró en el cuento de hadas escrito en 1837 por Hans Christian Andersen, llamado también *La Sirenita*. Un personaje que renuncia a su libertad por unas piernas que le permitan ser correspondida en el amor.

VI. MAXI, MIDI, MINI

Ya en los años treinta del siglo XX la creadora Elsa Schiaparelli demostraría a la industria de la moda occidental las posibilidades que ofrecía el surrealismo en el diseño de indumentaria. Sus propuestas suponían una resignificación de la vestimenta como dispositivo para generar nuevos relatos sobre el cuerpo, el sexo y los afectos. Algo que los fascismos europeos se encargaron de desactivar con gran demora, especialmente tras la ocupación de París. Antesala del conflicto social que en la década de los sesenta desataría la minifalda, en España el poder biopolítico de la indumentaria surrealista había quedado anestesiado en el espacio de confort en el que Salvador Dalí operaba dentro del régimen franquista. Dalí, quien antaño tuviera una estrecha relación con Schiaparelli, será quien introduzca a Juana Biarnés en su onírico universo para que realice su primer gran reportaje sobre moda para el diario vespertino: *Dalí presenta su moda verano-otoño* (*Pueblo*, 22 julio 1964:1).

El reportaje, del que *Pueblo* publicará cuatro fotografías en total, tendrá lugar en la casa del artista en *Portlligat*, Cadaqués. Según la crónica de reportaje, elaborada siguiendo el testimonio de la propia Juana, Dalí se decantó por convertir este acto de presentación en una distendida reunión de amigos: “Ahí estaban Melina Mercouri, Henri François Rey, Gala, la mujer del artista; Alberto Oliveras, el conde de Estradas, Gueri, una guapa turista sueca que en la actualidad posa para Dalí y otras cuantas personas más” (p.32) [Fig.VI,1]. El carácter privado de



[Fig VI,1]. Juana Biarnés. (Portlligat, 1964).
Salvador Dalí, Henri-François Rey y Melina Mercouri.
AP. HCCII.

este acto será aprovechado por *Pueblo* para presumir en sus páginas de contar con una fotorreportera que puede ofrecer a sus lectores exclusivas sobre cualquier acontecimiento al margen de lo público: “Todo transcurrió (quiso transcurrir) en la más rigurosa intimidad. Pero ahí estaba la cámara indiscreta de nuestra fotógrafo, que se coló a la chita callando y logró este sensacional reportaje” (p.32). Esto explicará que el reportaje se aleje de los códigos característicos de los editoriales de moda. Determinada por la forma en que Dalí escenifica la puesta de largo de la colección, sus fotografías funcionan como ventanas a través de las cuales descubrir el íntimo transcurrir de esta jornada entre amigos [FigVI,2-3].



[Fig VI,2-3]. Juana Biarnés. (Portlligat, 1964). *Salvador Dalí y Gueri*. AP. HCCII.

Esta *candid photo* con sello Biarnés nos permite acceder a un Dalí que charla tranquilamente con sus amigos o pasea, ajeno a la cámara de Juana, con sus propuestas de moda surrealista. Las fotografías revelan cierto distanciamiento espacial en su disparo en aras de que la cámara no resulte invasiva y no coarte el natural transcurso de la reunión. La única fotografía en la que Dalí y la sueca Gueri, que en esos días trabajaba para el pintor, salen posando es en un retrato conjunto que muestra a un Dalí mirando, sorprendido y de reojo, al objetivo de la cámara. Un gesto compungido que contrasta con la mirada abstraída de la Gueri y la mirada ingenua e infantil de los ojos del gran sol que luce el vestido diseñado por Dalí. Toda una teatralización de este triple



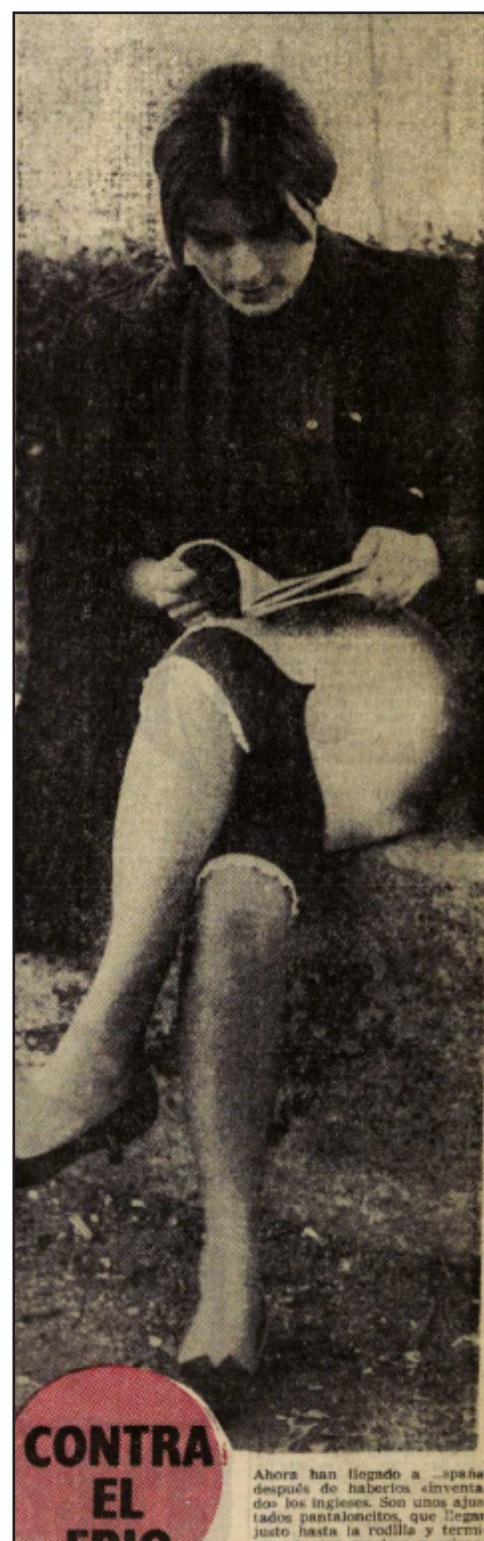
[Fig VI,4]. Juana Biarnés. (Portlligat, 1964). *Salvador Dalí y Gueri*. AP. HCCII.

acto del mirar —cuádruple contando con el de Juana y quintuple con el del espectador— que trabaja a favor del espíritu surrealista de la colección [Fig.VI,4]: “traje de payaso con un gran sol a la espalda, alpargatas de payés, peluca a lo *Beatle* y una flor de jazmín en la oreja derecha” (p.1).

Esta intuitiva destreza para captar elementos de reminiscencia surrealista se manifestará en muchos otros reportajes que realizará a pie de calle mientras va en busca de la noticia. Esta capacidad para detectar ese instante decisivo, en términos de Cartier-Bresson, puede observarse en el reportaje sobre una joven que lleva “unos ajustados pantaloncitos que llegan justo hasta la rodilla y que terminan en una graciosa y picante puntilla” (*Pueblo*, 9 febrero 1965:1). Una prenda que, al tiempo que empieza a legitimar el pantalón como prenda diaria para la mujer, juega con fetichismo de hacer visible una prenda normalmente invisible a los ojos y que, al adquirir un estatus de prenda exterior, da la impresión de que la mujer vaya sin falda por la calle [Fig.VI,5-7]:

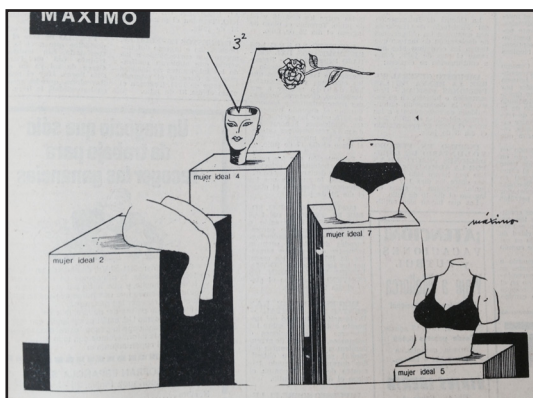
Ayer cuando seguimos con nuestra cámara a esta guapa muchacha vimos que la cosa «levantaba chispas». En general, a los hombres no les gusta. Dicen que le restan femineidad a la mujer, al proporcionarle cierta holgura de movimientos. Lo cierto es que es cómodo, práctico...y que tiene su encanto. (p.32)

En esta misma línea de doble discurso —donde se legitima al tiempo que se reprocha—, son destacables los reportajes donde la estrategia del periódico será la fragmentación anatómica del cuerpo de la mujer. Entre sus



[Fig VI,5]. Juana Biarnés. (Madrid, 1965). *Mujer con pantaloncito a la inglesa*. AP. HCCII.

primeros ejemplos destacará el reportaje “El «tobillete», nueva moda” (*Pueblo*, 22 julio 1964:11), donde las piernas de una mujer aparecen cortadas a la altura de la rodilla. Como si tuvieran movimiento independiente al cuerpo al que pertenecen, suben una escalera con un aro a modo de grillete [Fig.VI,6]. Aunque la crónica advierte que esta moda está dispuesta a triunfar desde Florida a *Saint-Troupez*, el diario reconocerá que “el nombre lo acabamos de inventar, porque en realidad se trata de un simple brazalete sujeto al tobillo que da a las mujeres un cierto aire de esclavas orientales; de odaliscas bronceadas”. Esta fragmentación de la pierna, que Máximo utilizará como crítica a la reificación de la mujer a través de la fragmentación de su corporeidad [Fig.VI,7], se enfatizará con el aspecto volátil que remarca el resto de la crónica: “Las piernas de la señorita que aparece en la foto cobran una especie de ingravidez y gracia alada” (p.11).



[Fig VI,6]. Juana Biarnés. (Madrid, 1965).

Mujer con tobillete. AP. HCCII.

[Fig VI,7]. Máximo. (*Pueblo*, 26 junio 1971).

Mujer ideal. AP. HCCII.

Caso similar será el reportaje sobre una joven sentada en una terraza junto a su perro. La fotografía, tomada por debajo de la mesa, muestra las piernas de una mujer cuya falda ha retrocedido más allá de las rodillas. Junto a las piernas, un perro nos mira como si estuviera juzgando la intencionalidad de nuestra mirada [Fig.VI,8]: “El perro, a los pies de ama, atento a la gente que pasaba y miraba y dispuesto para saltar en cualquier momento en defensa de la integridad física de las piernas de su ama. Cualquiera se acerca a la muchacha, estando a su lado tan fiel guardián” (*Pueblo*, 14 enero 1965:12).



[Fig VI,8]. Juana Biarnés. (Madrid, 1965).

Piernas y guardián. AP. HCCII.

Activando la iconografía occidental del perro a los pies de la mujer como garante de su fidelidad hacia el esposo, del reportaje de Biarnés se trasluce que mostrar la pierna por encima de las rodillas no ha de ser signo de mujer *desairada*. El perro lo confirma y vela por ello. Una cuestión que desde luego, no era baladí porque en 1965 la revolución Mary Quant y Courrèges empezaba a imponer en Europa los vestidos cortos por encima de las rodillas y las minifaldas. Hay que recordar que será la propia Juana Biarnés quien acompañe a Massiel a *Chez Courrèges* para elegir su eurovestido en 1968.

Estas estrategias de visibilización de la corporeidad como toma de conciencia del poder biopolítico de la indumentaria no solo se reducirían a la minifalda. En los sesenta encontrarán su correlato en propuestas como el *smoking* de Yves Saint Laurent, que diseña por primera vez para Catherine Deneuve en 1962 y que abrirá la puerta al pantalón para mujer en la alta costura. También mérito de casa *YSL* será la presentación en 1968 de las transparencias, por la que media Francia pondría el grito en el cielo al presenciar en las pasarelas el busto de la mujer simplemente velado. Un espacio amplio de reivindicación que los diseñadores de la moda joven intentaban conquistar y que hablaba ya de una nueva forma de entender la corporeidad. Rescatando la expresión de uno de los fotomontajes de Barbara Kruger (1989), el sistema moda empezaba a convertir al cuerpo en todo un campo de batalla. Este activismo político a través de las distintas estrategias de visibilización corrían, no obstante, el riesgo de ser desactivadas mediáticamente a través de un relato de fetichización y erotismo reificador de las imágenes que producía.

En este espacio intermedio es en donde se moverán los reportajes que Juana Biarnés realizará para la sección de moda que el diario *Pueblo* ofrecía los sábados. Por ejemplo, en noviembre de 1967 se publicará un amplio reportaje dedicado a todas esas piernas que, apostando por la falda por encima de la rodilla, visibilizarán toda su anatomía en el duro invierno: “Para las piernas, la moda de este invierno se llama medias-red” (*Pueblo-Sábado Revista*, 4 noviembre 1967:11). Las imágenes fotográficas de Juana Biarnés construirán todo un ejército de piernas cuya pose y estatismo revela la asimilación del espacio normativo más que a la libertad de movimientos que ofrece el repertorio ye-ye [Fig.VI,9-10]:

La media de malla [...] sigue, mientras tanto, satisfecha su camino. La empezaron a llevar las ye-ye. Ahora la han aceptado también las que no lo son tanto. Sirven para acompañar un atuendo deportivo. Pero también otro de gran gala. Todos los zapatos se acomodan a ella. No hay problemas. A la vista está. (p.12)



[Fig VI,9-10]. Juana Biarnés.
(Madrid, 1965). *Medias-red*.
AP. HCCII.

Esta aceptación, normativización y desactivación de lo disidente será una estrategia habitual en las secciones dedicadas exclusivamente a informar sobre los nuevos cambios en el vestir. Así, secciones de moda y mujer como las de Soraya o María Pura Ramos se moverán entre reafirmar un nuevo modelo de mujer en el que la indumentaria actúa como pieza clave para performativizar el género y construir subjetividad al margen de la Sección Femenina al tiempo que en la adecuación a la norma mediante escenificaciones poco arriesgadas y propuestas mucho más conservadoras que la moda de la calle. Una complejo tira y afloja, muy propio de este «afuera de intramuros» que caracterizaba la línea editorial de *Pueblo*, y que dará reportajes desde posiciones más contenidas [Fig.VI,11-14] a otras mucho más apegadas al público joven, más rupturistas en su maquetación, fotomontajes, color y uso de titulares y, por ende, más críticas con el discurso hegemónico [Fig.VI,15].



[Fig VI,15]. Raúl Cancio y Llorente. (Madrid, 1971). *Modelos en midifalda y minifalda*. AP. HCCII.

[Fig VI,11-12]. Raúl Cancio. (Madrid, 1967). *Modelos luciendo moda española colección otoño 67*. AP. HCCII.

[Fig VI,13]. Otero. (Madrid, 1971). *Modelos luciendo minifalda*. AP. HCCII.

[Fig VI,14]. Juana Biarnés. (Madrid, 1971). *Gran Vía a la moda española: desfile en Torres Bermejas*. AP. HCCII.

En este amplio y contradictorio contexto en donde operaba la fotografía de moda, los trabajos de Juana Biarnés para *Pueblo* trazarán una línea más arriesgada, crítica e innovadora en su escenificación y desarrollo conceptual cuanto más alejados estén de las secciones fijas dedicadas a las grandes firmas. En este sentido, el punto fuerte de Juana será la calle. Como una auténtica cazatendencias, supo capturar con su cámara los devenires en cuestión de indumentaria de la juventud urbana —de la que ella misma participaba—, las colecciones de los diseñadores más noveles —de quienes se convirtió en buena amiga, como es el caso de Herrero y Rodero o Juanjo Rocafort— y los estilismos de las celebridades más a contracorriente del momento —con quienes llegó a tener una relación casi de hermandad, como con Raphael o Massiel—.

Así, por ejemplo, como contrarrelato del trabajo fotográfico sobre las medias de malla realizaría un año antes un reportaje sobre Candy Johnson [Fig.VI,16-17], una joven de veintiún años, soltera, rubia de ojos azules que “es lo más que se despacha en dinamismo. Candy danza hasta 126 clases de baile de un tirón, pierde cinco kilos y rompe 10 pares de medias cada día. Candy es una bailarina «sui generis» de las bien llamadas temperamentales” (*Pueblo*, 15 junio 1966:1). Juana abordará el reportaje explorando el lado más rebelde de una mujer, guapa y soltera, a la que denominan “el movimiento continuo” y que “ha levantado la industria del nylon gastando cinco pares de medias por actuación” (p.20). Bailando hasta en el aire, descalza y con las piernas al descubierto mostrando medias a la moda, Candy lanza un grito advirtiendo que la dulzura de su nombre nada tiene que ver con los valores tradicionales de la mujer falangista.



[Fig.VI,16-17]. Juana Biarnés
(Madrid, 1966). *Candy Johnson*. AP.
HCCII.

De modo similar a Candy, en 1968 Juana presentará a toda página a Sandi Collins, la contramodelo que estaba revolucionando las pasarelas internacionales [Fig.VI,18]. Su poder no solo residía en tener las piernas más largas del mundo sino también, para la inquietud de los sectores más conservadores del sistema moda y la perplejidad de un occidente en donde la lucha racial era todavía un problema no resuelto, en que dichas piernas eran como el ébano:

Ha nacido en Washington. Es maestra. Tiene veintidós años y un novio de Argelia que vive en París. [...] Ayer armó un revuelo en la calle Serrano momentos después de haber explicado al periodista que los hombres españoles se meten con ella. [...] Cincuenta y dos kilos, desproporcionada, larguirucha, simpática, negra, en la más oscura extensión de la



[Fig VI,18]. *Pueblo* (4 julio 1968). *Sandi Collins*. AP. HCCII.

[Fig VI,19]. Juana Biarnés. (Madrid, 1968). *Sandi Collins*. AJB.

palabra. [...] Tiene el corazón del mismo color que todas las personas y el alma blanca de las gentes sencillas que aman por encima de todas las cosas a la Humanidad. (*Pueblo*, 4 julio 1968:20)

La mediación del periódico en la maquetación trabajarán a favor de una resignificación de la imagen fotográfica que visibiliza los espacios de fricción entre texto e imagen. Las fotografías tomadas por Biarnés se centran en las largas piernas de la modelo —lo noticiable— siguiendo unos códigos afines a la fotografía de moda [Fig.VI,19]. No obstante, *Pueblo* siluetea el cuerpo de la modelo descontextualizándolo del marco original y construyendo una nueva imagen informativa mediante una composición a modo de collage. Esta técnica, que en *Pueblo* será cada vez más habitual desde la segunda mitad de la década de los sesenta, será tremendamente efectista en conjunción con los titulares y los textos destacados. En este caso, lo hará insertando a Sandi Collins en un imaginario entre lo exótico colonial, lo numinoso y lo criminalizante: “ha aportado a la fotografía el misterio de África, el ritmo de Harlem y el temor —racial, matizará el cuerpo de texto— de los negros USA” (p.20).

Pero no será Sandi Collins, ni La Gamba ni Twiggy quienes protagonicen los reportajes de moda joven con los que Juana Biarnés conseguirá las portadas de *Pueblo*. La

gente joven de la calle, las jovencitas que asisten a los conciertos o las que simplemente pasean por la ciudad con sus vestidos a la última serán las modelos improvisadas de muchos de sus trabajos.

Biarnés publicará en la primavera de 1966 un reportaje al que *Pueblo* dedicará tres páginas completas. Con el título “Cuestión de faldas” Biarnés ofrecerá —sin ser todavía consciente de la repercusión que esta prenda tendría a futuro— las primeras informaciones gráficas de la tímida presencia de la minifalda —la mini— en España. [Fig.VI,20-23]. Apoyada por las jóvenes inglesas que estudian en Madrid, el ojo atento de Biarnés y la crónica de Yale hablarán de esta prenda diminuta con simpatía y como todo signo de una juventud que miraba más hacia Europa que a los campos de Castilla. Un contraste entre lo rural y lo urbano, la tradición y los nuevos aires que proporcionaba el desarrollismo y la presencia de turismo extranjero que Juana manejará perfectamente visibilizando la dicotomía entre estas dos Españas:

Se trata de algo simple y amable: la «minijupe» (minifalda) está haciendo furor por estas calles de Europa. Aquí tienen tres ejemplos y bien representativos. Solo que España, pues eso, también forma parte de Europa. [...] Estas escenas callejeras no corresponden a ningún país extranjero. No han sido tomadas ni en París, ni en Londres, ni en Roma, ni en Berlín. Las fotos han sido hechas en la capital de España. Juanita Biarnés se ha lanzado a la calle en busca de las chicas de la minifalda. (*Pueblo*, 7 mayo 1966:29-30).

El trabajo de Biarnés y la agencia *Mondial Press* será recompensado con la reproducción de diez imágenes fotográficas que planteará la versatilidad de la *minijupe* en cualquier ámbito de la vida cotidiana. Una pieza de indumentaria que, a tenor del reportaje gráfico, será tan apta para vestir a las niñas como para la perfecta *public relations*. Y aunque de momento todavía no gozase de una amplia promoción en los grandes almacenes, ahí estaba Juana para mostrar con su trabajo la sorpresa que cada sábado *Pueblo* ofrecía a sus lectores:

La moda, ya se sabe, siempre cuesta trabajo introducirla. Sobre todo aquí, en España, donde el temor al ridículo limita cualquier evolución revolucionaria. Pero, de un tiempo a esta parte, aunque nuestras mujeres conserven las mismas esencias, no han tenido más remedio que ponerse a nivel europeo. Porque, a pesar de todo, una mujer tiene bien acreditado su valor. (p.30)

En esta suerte de —*fashion*— *street photo*, a Juana le gustará hacer colisionar los imaginarios de esa España que mira al pasado con aquella que solo tiene ojos para el futuro.



[Fig VI,20-21-22-23]. Juana Biarnés. (Madrid, 1966). *Mujeres en minifalda*. AP. HCCII.



[Fig VI,24-25]. Juana Biarnés (Madrid, 1968). *Jóvenes frente al cine Españolito con la colección primavera-verano de Angie Cat*. AP. HCCII. AJB.

Sus reportajes de moda representan —precisamente por el carácter poco sospechoso que pudieran tener a priori— ese momento social en tránsito de una juventud que buscaba construirse lejos de los espacios legitimados por el franquismo pero donde todavía la libertad y la democracia quedaban lejos como horizonte inmediato.

Esta reflexión sobre una España en lenta transformación, que da la espalda a la herencia heredada y mira hacia un futuro democrático a la europea, quedará reflejado en los reportajes frente al cine Españolito. En ellos, aprovechando la carga simbólica del nombre de la sala como marco de la puesta en escena, Juana Biarnés usará a maniqués improvisadas entre las asistentes a los conciertos para presentar los desfiles de moda juvenil de la boutique madrileña *Angie Cat* [Fig.VI,24-25]. Emilio Romero, en su estrategia por convertirse en el diario de los jóvenes, desde 1967 impulsaría la serie de funciones matinales llamadas *Pueblo Junior* en el Club Paraninfo, en los bajos del Cine Españolito de Madrid. Tras unos años de feroz crítica a los ritmos ye-yes durante 1964 y 1965, agudizada con la visita de *The Beatles* a España, en 1968 sería la misma cabecera quien promovería entre la juventud conciertos de grupos como *Dobles*, *Fingers*, *Los Reflejos*, *Los Persas*, *Los Peregrinos*, *Los Big Togs*, *Los Iris*, *Módulo Zeta*, *Los Halcones*, *Los Stukas*, *Los Signos*, *Los Kraters*, *Los Diamantes Azules*, *Los Tickets*, *Nosotros*, *Inn Grupo*, *Los Show*, *Grupo V* o *The Brothers*.

No es de extrañar, por tanto, que las páginas de *Pueblo* diesen cabida a reportajes en donde las protagonistas sean, precisamente, estas jóvenes asiduas a los conciertos del Españolito convertidas, por un día, en improvisadas maniqués del último grito de la moda joven [Fig.VI,26-28]. Es el caso del reportaje dedicado a la última tendencia internacional del verano del 67: el “Camisetón”:

Sí, señores. Sí señoras. Aquí está, para su personal regocijo, el último delirio de la moda: El camisetaón. Cuatro guapas chicas lo pasearon ayer por Madrid, ante la sorpresa de los viandantes. La cosa por explicarla, es bien sencilla: se trata de suprimir la falda y alargar el jersey. Y hasta sale barata: por cincuenta duros tiene usted un camisetaón en una «boutique» de moda. (*Pueblo*, 12 julio 1967:1)

Las distintas reacciones ante las cuatro muchachas en camisetaón quedarían reflejadas en el reportaje. Desde la mirada devoradora de los hombres que se cruzan por la calle con ellas a los reproches de las mujeres más mayores: “¡Pero oiga, ha gritado una señora que pasaba al lado de cuatro guapas que lucían sendos camisetaones. ¿Cómo se puede ir por la calle con una camiseta?”(p.10). Y es que el camisetaón formaría parte de una polémica más amplia donde no solo estaba en juego la decencia y moralidad el largo de la falda de la mujer sino todo lo que la ausencia de tela significaba a nivel biopolítico.



[Fig VI,26-27-28]. Juana Biarnés. (Madrid, 1967). *Blanquita, Miluca, Josele y Mercedes en camiseta*. AP. HCCII. – AJB.



[Fig VI,29]. Juana Biarnés. (Londres, 1968). *Mary Quant*. AP. HCCII.

Apenas unos meses después de la llegada del camiseta a Madrid, Juana Biarnés viajará a Londres y realizará, en exclusiva, un amplio reportaje sobre la revolución Quant: la minifalda y su gama de maquillaje para la gente joven [Fig.VI, 29].

Esta es Mary Quant, graciosa, moderna, como la línea de sus modelos. Juega con los colores rojo, blanco y azul. Y como su moda es algo más que unos simples vestidos, lo que ha lanzado es todo un tipo y un estilo; también ofrece su maquillaje, que crea el tipo de una nueva época. (*Pueblo-Revista*, 27 enero 1968:8)

Pueblo dedicará cuatro páginas completas al reportaje y recalcará en un destacado la autoría de su fotorreportera: “Las fotos han sido obtenidas en Londres por nuestra redactora gráfica, Juana Biarnés. Y

por primera vez, Mary Quant admite una modelo española a la hora de presentar sus colecciones” (p.8). El reportaje, que será calificado como una “primicia de la moda joven para la gente joven” (p.8) sitúa a Quant como una diseñadora que aporta “un nuevo sentido de la vida para una ropa también nueva” (p.9). Las imágenes fotográficas muestran a chicas y chicos en movimientos congelados en un desfile improvisado donde los inertes maniquíes de la casa de modas cobran vida, salen de la tienda y del escaparate y recorren las calles de Londres [Fig.VI,30-31].

Las nuevas formas de vestir que irrumpen por las calles británicas, serán presentadas —advierte *Pueblo*— personalmente por la propia Mary Quant en Madrid en apenas un par de meses. Así sucedería, tal y como pronosticaba la propia Juana, el 22 de marzo de ese mismo año. Biarnés acudirá de nuevo al desfile de presentación que tendrá lugar, como una auténtica “batalla” entre las casas de moda, en la embajada británica:

Mary Quant: batalla de la moda en Madrid. [...] Eligió, para atacar, el día

de la primavera. Mientras, en otras cancillerías, otras modas nacionales intentan hacer la guerra a esta criatura nimia, pecosa y singular que cortando la falda de las chicas del mundo entero ha conseguido que el Imperio Británico sea algo más que una causa perdida. El imperio de Mary Quant —la minifalda, la música, los Beatles— llevan sangre a la anémica libra inglesa. Pero otros países de Europa no se resignan a soportar la supremacía inglesa, ni aceptar a Londres como capital de la moda. (*Pueblo*, 22 marzo 1968:1)

Lady Quant, porque Mary ya había sido condecorada con la orden del Imperio Británico¹, daba a conocer por primera vez su colección de minifaldas en España mientras



[Fig VI,30-31]. Juana Biarnés. (Londres, 1968). *Colección Mary Quant Primavera 68*. AP. HCCII.

las casas italianas contraatacaban con un desfile conjunto en su embajada. Al tiempo, se programaba a la misma hora una rueda de prensa sobre *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) en el Royal Bus. Finalmente, casi todo Madrid acudiría a la cita con Quant. La batalla la había ganado la joven británica y *Pueblo* no tendrá reparo alguno en apoyar a la victoriosa minifalda en una paradójica y ambigua oda a la democracia y al carácter puritano de este juvenil gesto de enseñar las piernas [Fig.VI,32-33]:



[Fig VI,32]. Juana Biarnés. (Madrid, 1968).

Mary Quant. AP HCCII.

[Fig VI,33]. Juana Biarnés. (Madrid, 1968).

Modelo en desfile de Mary Quant. AP. HCCII.



Mary Quant es la democracia, el humor, la sencillez y la puritana picardía. La minifalda es una reacción contra el convencionalismo y el puritanismo inglés. [...] Mary hizo una aparición fugaz para saludar a la princesa Sofía que presidía el desfile sentada en medio de los embajadores. [...] No sabe, naturalmente que es eso de la moda «Gibraltar»; pero añade, irónica: «la moda es universal». (p.15)

Un día antes de esta batalla de embajadas y de casas de moda, Juana Biarnés y José Antonio Plaza entrevistarán a Mary Quant justo a su llegada a Madrid. El reportaje, en el que aparece Quant con su ejército de “deliciosas y disciplinadas chicas” con minifalda y maxicorbata hasta la cintura [Fig.VI,34-35], dejará claras las intenciones de la diseñadora nada más pisar suelo español: “Minifaldas más cortas para este año” (*Pueblo*, 21 marzo 1968:14):



[Fig VI,33]. Express (Madrid, 1968). Mary Quant y sus modelos embarcando en el aeropuerto de Heathrow rumbo a Madrid. Gettyimages.



[Fig VI,34]. Juana Biarnés. (Madrid, 1968). Mary Quant y sus modelos a su llegada a Madrid. AP. HCCII.

- Interesa saber cómo surgió en la imaginación de Mary Quant la primera idea de la minifalda.
- No fue una idea. Fue una explosión. Hacía falta que llegara. La juventud lo pedía a gritos. [...] Mi mayor éxito ha sido ser útil a la época en la que vivo.
- ¿Sabe que la acusan de un montón de males de este siglo por culpa de su minifalda?
- ¿Quién me culpa?
- La gente, la sociedad.
- La minifalda no tiene nada que ver con eso. [...] Las que no estén de acuerdo, que se cubran hasta los tobillos.

Esta última recomendación de Lady Quant retrataba la turbulencia de propuestas alternativas que las casas de moda intentaban imponer para vencer a una prenda de tan escasa tela y que tanto furor estaba causando entre las jóvenes occidentales: “se la dio unos meses de vida y lleva años. La minifalda no debe morir” (p.14). No obstante, rápidamente encontró dos competidoras que funcionaban como estrategias de desactivación, asimilación a la norma e, incluso, aniquilación: la midifalda y la maxifalda. Un contraataque que

ponía de manifiesto que más que el largo de la falda lo que se estaba debatiendo era una nueva toma de conciencia hacia el cuerpo y las prácticas afectivas de la juventud.

Blanquita, Miluca, Josele y Mercedes, cinco amigas que en el verano de 1967 recorrían en camiseta las calles de Madrid junto a Juana Biarnés, tenían claro que entre «la maxi, la midi y la mini» sus piernas eran partidarias de hacer la revolución Quant. Pero era cosa complicada. No todas las chicas pensaban igual: “Pero ocurre que las jóvenes y menos jóvenes de este mundo no se ponen de acuerdo. Y mientras las menos aceptan la falda larga, las que forman mayoría arremeten contra la nueva idea de los creadores de la alta costura con minis menos minis” (*Pueblo*, 12 julio 1967:10).

La respuesta que el sistema moda generó para contener el progresivo destape de la pierna —que puede entenderse como el primer «destape» antes del «destape» del pecho con la llegada de la democracia— se articuló de dos formas: por oposición y asimilación a la norma. La primera pasaba por la maxifalda, que extendía el largo de la prenda hasta cubrir completamente los tobillos creando amplios volúmenes y drapeados a consecuencia del aumento considerable de tela en su confección. “Algo que de cuajar va a poner muy contentos a los fabricantes de paños de Tarrasa” (p.10) comentará la crónica sabedora de que Biarnés es natural de esa localidad y su madre trabajaba en la industria del textil. La segunda propuesta, “las minis menos minis” (p.10), aparecerá como fórmula desactivadora al desplazar el límite tradicional del largo de la falda, que pasaba por la invisibilización de la rodilla, a justo al meridiano de la misma. Eso sí, con las correspondientes medias a la moda. Esta estrategia se materializaría a través del lanzamiento de la midifalda y se convertiría en la opción que más afinidades despertaría en quienes consideraban el invento de Quant como un dispositivo de peligrosidad social. Por otro lado, para las casas de moda la midifalda permitía permanecer discursivamente en un espacio neutro a falta de saber hacia donde depararía la moda joven durante 1968 y 1969.

Resulta que lo que diga un señor que se llama Marc Boham, sucesor de Christian Dior, importa poco. Boham, que declaró a bombo y platillo que lo de la mini era cosa de «snob» y que duraría poco, ha tenido que dar marcha atrás y girar 90 grados el rumbo de sus diseños. ¿Hacia dónde camina, pues, la moda del vestido femenino? Eso muy pronto lo sabremos, pero solo cuando termine esta Revolución Juvenil del Vestido que estamos presenciando este verano de 1967. (p.10)

La convulsión social que la mini despertaría, tanto en España como a nivel internacional, será reflejada en las páginas de *Pueblo* desde posturas diversas aunque la tendencia general del diario pasará por su legitimación a través de un amplio imaginario

visual aportado por su equipo de fotoperiodistas y, en casos como el de Soraya, por su defensa expresa desde sus páginas de moda.

Entre los ejemplos más reprobatorios, serán las imágenes que vendrán de las agencias de prensa donde se informa de la posición tomada al respecto por la Ciudad del Vaticano, donde la estupefacción de la Iglesia [Fig.VI,36] había resuelto prohibir la minifalda en todo su territorio obligando a las turistas a cubrirse las piernas con un chal antes de entrar en los territorios de la Santa Sede [Fig.VI,37]. En París el problema superaba lo moral para convertirse en una cuestión de deslocalización del foco de la moda y de pérdida de hegemonía capital francesa. Las noticias que llegaban a *Pueblo* desde París hablarían de la minifalda como la causante del aumento de agresiones a mujeres [Fig.VI,38]. Algo que la convertía una prenda susceptible de desaparecer de las calles francesas:

París: la minifalda puede ser prohibida. En una semana provocó 23 agresiones. La Prefectura de Policía de París ha reaccionado oficialmente contra las minifaldas. Recientemente advirtió públicamente a las jóvenes: «las minifaldas atraen a los desequilibrados y se les considera responsables del aumento de violencias del orden sexual». Hay una posibilidad de que su porte sea prohibido si los prudentes modistas no logran imponer la nueva moda larga que anuncian para septiembre. (*Pueblo*, 25 julio 1967: 31)

La inserción de la minifalda en el ámbito de lo antisocial y lo moralmente reproable planteaba en España una situación compleja ya que para las voces más conservadoras entraba en conflicto legal con la Ley de 15 de julio de 1954 por la que se modifican los artículos 2º y 6º de la Ley de Vagos y Maleantes de 4 de agosto de 1933:



[Fig VI,36]. Anón. (Londres, 1967). *Monja en un desfile de Mary Quant*. AP. HCCII.

[Fig VI,37]. Europa Press (El Vaticano, 1967). *Turistas cubriéndose la pierna con un chal a la entrada de la Santa Sede*. AP. HCCII.



[Fig VI,38]. *Pueblo* (25 julio 1967). *París: la minifalda puede ser prohibida*. AP. HCCII.

[Fig VI,39]. Anón. (París, 1967). *Joven en minifalda*. AP. HCCII.



La producción de hechos que ofenden la sana moral de nuestro país por el agravio que causan al tradicional acervo de buenas costumbres, fielmente mantenido en la sociedad española, justifican la adaptación de medidas para evitar su difusión. [...] No se trata esta Ley de castigar, sino de proteger y reformar. También aspira la misma Ley a proteger la paz social y la tranquilidad pública contra las actividades de delito [...] cuya causa constituyen una serio peligro para una ordenada vida de la colectividad. [...] Dada en el Palacio de El Pardo a quince de julio de mil novecientos cincuenta y cuatro. Francisco Franco. (B.O. del E.—Núm.198, 17 julio 1954:4862)

Pueblo, como diario del Régimen, mantendría su habitual tira y afloja a este respecto. Tras dar ese mismo mes una amplia cobertura informativa a Mary Quant, se hará eco del relato de las autoridades francesas como advertencia a lo que podría suceder en España: “el recrudescimiento de atentados al pudor coincide con la aparición de la minifalda” (*Pueblo*, 25 julio 1967: 31). Asimismo, se hará saber el modelo francés a la hora de controlar el uso de la minifalda. Medidas que, al tiempo, criminalizaban cualquier práctica afectiva en donde prenda tan mínima estuviera mediando [Fig.VI,39]:

Peor es aún el caso de una chica de quince años que se llevaron a la fuerza seis gamberros. Después de la aventura quedó hospitalizada. Los seis agresores pudieron ser arrestados

inmediatamente. El mayor tiene diecisiete años y el menor catorce. Los estragos de la minifalda han originado una operación conjunta de Policía. Se establecieron 353 puestos de control en los barrios peligrosos. 3.834 coches controlados y 2.712 verificaciones de identidad efectuadas con transeúntes permitieron 46 arrestos. (p.31)

Mientras tanto, Blanquita, Miluca, Josele y Mercedes paseaban por las calles de Madrid ajenas a la persecución policial que parecía haberse puesto en marcha en París. Aquí, aunque eran objeto de la atenta mirada de los hombres que se cruzaban a su paso [Fig.VI,40], bien es verdad que para el redactor de *Pueblo* “lo cierto es que iban con mucha gracia” (*Pueblo*, 12 julio 1967:10). Nada que ver con la mirada de los franceses, para los que “la chica que enseña su anatomía puede ir hacia algo más” (*Pueblo*, 25 julio 1967: 31). He aquí la opinión de los transeúntes parisinos:

«Se lo buscan. Las rodillas puede ser, pero a partir de ahí... por algo se enseña»; «Las chicas de hoy saben lo que atrae a los hombres. Allá ellas»; «A mi me divierte para las otras, para las mujeres de mi familia no»; «Antes, en ciertos barrios reservados, se localizaban a las mujeres de vida dudosa por el largo de su falda. Estas no son profesionales, pero lo mismo da»; [...] «En la ciudad la minifalda es un escaparate. Que no se extrañen si tienen clientes». (p.31)



[Fig VI,40]. Juana Biarnés. (Madrid, 1967).

Blanquita, Miluca, Josele y Mercedes en camiseta. AJB.

Por más mensajes reprobatorios que se lanzasen desde Francia y los intentos de imponer la maxifalda por parte de sus casas de moda, el éxito de la minifalda sería imparable. Más si cabe cuando Courrèges se disputaba el liderazgo de la prenda en la alta costura parisina. La crónica de esta guerra será recogida por *Pueblo* ante la expectación de una

Lucha a muerte

por la MODA

LONDRES:
SE CREA UNA
SOCIEDAD PARA
PRESERVAR LA "MINI"

el año 1961, cuando el traje de calle estaba largo y empezó a acortarse, y 1969, en el que el de noche a alargarse, con un tránsito creado por Dior en 1945, con su línea «ene loope», la verdad es que han pasado muchos años.

Hace «ellos» doce años que Balenciaga obtuvo uno de los éxitos más resonantes con su línea trapero, donde ya no había «secreto» de rodillas en ninguna mujer con obligación de sentarse en público, y que nosotros, después, desde entonces las faldas han viajado hacia la pantorrilla con Courrèges y

Mary
son las
esquina
Prim
dis, y
no son
de nos
solter
todas
sas de
empes
salones
Aun
admir
olente
pues



**AMERICA
SE
INCLINA
POR
LA
"MINI"**



En el reciente viaje del Presidente a Lima, la moda y la salida de la presidencia han desempeñado de nuevo un importante papel.

do perplejos a los indios y la consagración que su foto se difundiera, una vez más, por todo el mundo, algunas veces en primera página, acordándose la misma

**LOS INGLESES ACUSAN DE TRAICION A LA
PRINCESA MARGARITA POR USAR LA "MIDI"**

**EN INGLATERRA LA «MINI»
ES UNA INSTITUCION**

Esta es
Mary Quant
la "madre"
de la
"mini"



♦ La alta costura francesa impuso a madame Pompidou el uso de la falda larga



EL MERIDIANO DE LA RODILLA

Fig VI, 41]. Pueblo (31 octubre 1970). Lucha a muerte por la moda. AP. HCCII.

gran masa de jóvenes que pocas posibilidades tenía de acceder a estas grandes firmas. La batalla por el destape de la pierna acapararía en el diario vespertino titulares y reportajes que llenarían páginas enteras [Fig.VI,41]. En esta crónica de guerra, *Pueblo* se inclinará en la defensa la mini frente a la puritana maxi y “el lamentable susurro de las midifalderas”:

Escuchar o leer que la «midi» es la prenda más adecuada para todos los gustos y, sobre todo, para todas las anatomías, es casi un chiste. Norteamérica y Alemania, lo dice nuestro propio corresponsal, están conmovidas ante el fracaso que en sus escaparates causa la midi en las clientas de toda edad y condición. (*Pueblo-Mujer*, 31 octubre 1970:5)



[Fig.VI,42]. Anón. (Newcastle upon Tyne, 1970).

Manifestación de adolescentes a favor de la minifalda.

AP. HCCII.

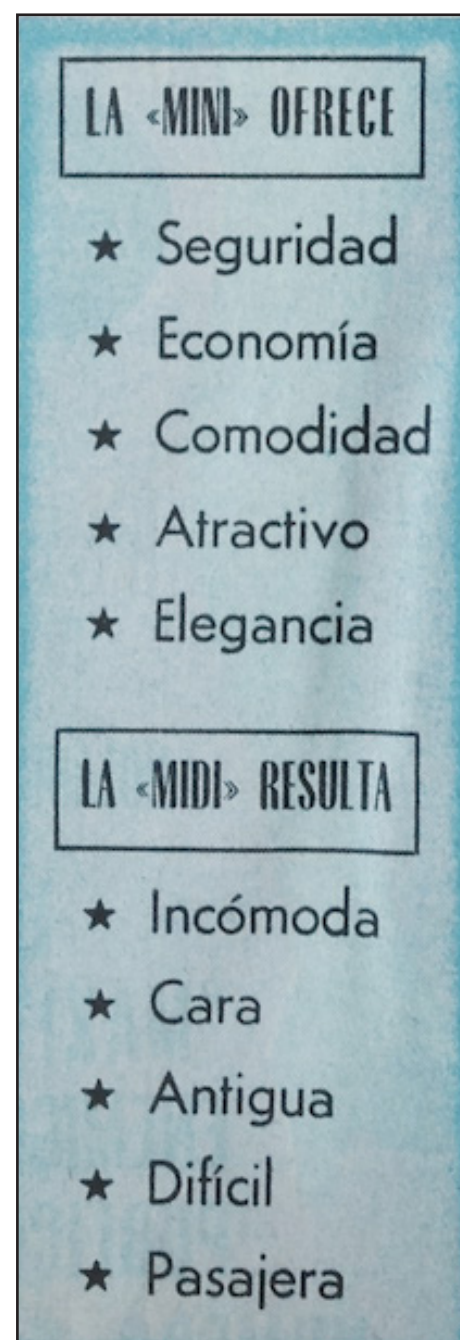
En esta fiebre informativa sobre los devenires de la minifalda, *Pueblo* se hará eco de la manifestación celebrada en 1970 por más de trescientas adolescentes en *Newcastle upon Tyne* (Inglaterra) en contra de la maxi y de la midi al grito “*All the nice girls love a mini*” [Fig.VI,42]. En paralelo, *Pueblo* informaba que en Galerías Preciados la batalla la estaba ganando la midi. No obstante, el diario intentará restar importancia al avance de la midi recalcando en la mismo reportaje el legítimo triunfo internacional de la mini con destacados como “Grecia: pro-falda corta” o “En Holanda: la “maxi”, enemigo público nº1” (*Pueblo-Mujer*, 31 octubre 1970:2) [Fig.VI,43]. Incluso complementará el estudio recabando palabras favorables al uso de la mini por parte de la Iglesia, como las declaraciones de Antonio Aradillas:

Mujeres, no hagáis perder el tiempo al Señor consultando a los confesores qué vestidos son decentes o no. [...] Los sacerdotes no entendemos de vestidos. Ni de faldas. No somos «moralistas-modistos» [...]. Una mujer vestida de maxi puede constituirse en tentación provocativa mayor que si estuviera vestida de «mini» o de «cero-falda». La intención y otras circunstancias moralizan o desmoralizan la acción. Creo personalmente que las «maxi», las «midi» y las «mini» caen en la esfera de lo moral cristiana más que en razón a los centímetros de más o de menos, en razón a las inseguras veleidades que comporta y que presuponen y en función de los excesivos gastos inútiles que llevan consigo y que llegan a ser auténticos atentados contra la economía doméstica. (p.2)

Esta última consideración de Aradillas, donde denuncia las prácticas consumistas de los españoles indicará como, en términos de Lipovetsky (2002), los grandes núcleos urbanos ya participaban de una articulación de la moda como sistema abierto. El rechazo al pasado y la tradición, la legitimación de lo joven, el culto a la diferenciación y la subjetividad individual o las prácticas consumistas como forma de reafirmar el derecho al cambio por el cambio se convertían en un caldo de cultivo adecuado para la irrupción de efímeras tendencias entre los jóvenes y la transformación de la indumentaria en pequeños dispositivos de microresistencia social.

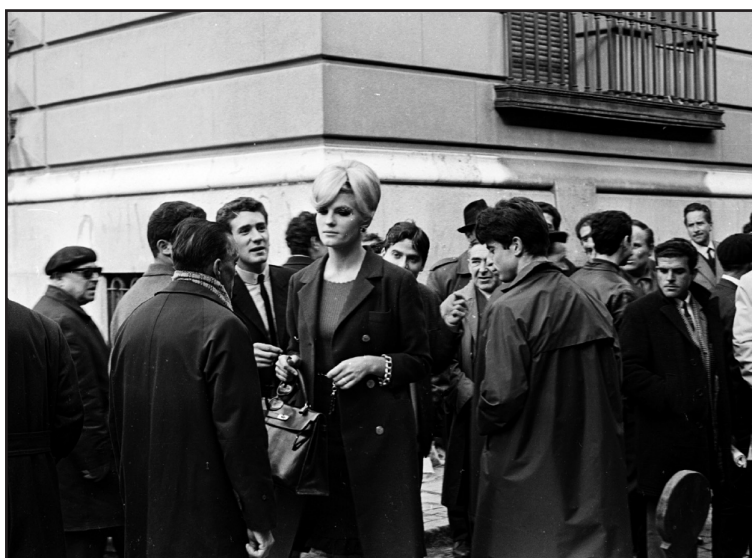
Al igual que hiciera en 1966 con los primeros pasos de la *minijupe* en Madrid, Juana Biarnés documentará la presencia en la calle de estas nuevas formas de construir subjetividad a través del vestir y cómo son recibidas por los viandantes en una suerte de experimento sociológico a pie de calle. Una de estas experiencias fotográficas fue puesta en marcha en 1965 con la actriz Rosanna Yanni en relación a las propuestas de arte óptico aplicadas a la moda [Fig.VI,44-47]. Un reportaje no exento de riesgo por todo el escándalo en la vía pública que podía generar esta manifestación de lo *Optycal* por las calles de la capital:

Rossana Yanni pasea la moda «Op-Art». Y se armó el jaleo. [...] Echándole valor al asunto, exponiéndose, casi, a ser detenida por gamberrismo, la guapa estrella hizo estragos por las calles madrileñas dentro de su extraño atuendo. [...] Está todavía en estudio dentro de algunos países porque se necesita mucho valor para salir al lado de una señora vestida y maquillada de esta guisa. [...] El maquillaje «OpArt» está inspirado en los rostros pintarrajeados de los negros africanos en día de fiesta. (*Pueblo*, 7 diciembre 1965:20)



[Fig VI,43]. *Pueblo* (31 octubre 1970).

Encuesta: Mini, midi, maxi. ¿Qué opina la calle? AP. HCCII.



[Fig VI, 44-45-46]. Juana Biarnés (Madrid, 1965).

Rossana Yanni pasea la moda Op-Art por Madrid. AP. HCCII.

[Fig VI, 47]. Juana Biarnés

(Madrid, 1965). *Rossana Yanni pasea la moda Op-Art por Madrid. AJB.*

Yanni, que había recibido una propuesta de los modistos franceses para presentar sus colecciones *Op* —que ya empezaban a acortar la longitud de la falda, como apuntará la crónica—, confiesa dubitativa si aceptar semejante proyecto mientras se abre paso entre el tumulto de miradas de todos los hombres que se encuentra al paso. Una tendencia extranjera que, como era de esperar, caerá ante el juego de seducción del buen castizo español:

Y, en seguida, a la calle. Y allí fue el primer follón. Los caballeros se quedaron estupefactos. Y las mujeres indignadas. Y decía una: «Hay que ver lo que hacen algunas mujeres para llamar la atención». Y decía uno: «Pues la chica está como un tren». Hubo un castizo que invitó a Rossana a un bocadillo. Ella lo aceptó encantada. Al castizo se le iban los ojos tras la falda de Rossana. Porque hay que aclarar que la falda nueva se lleva cuatro centímetros por encima de la rodilla. (p.20)

En una línea similar, Juana documentará las reacciones de la calle ante la llegada de las gafas con mensajes comerciales “Las gafas con anuncio, en órbita. Dos estrellas españolas las pasearon ayer por la calle” (*Pueblo*, 17 marzo 1966: 20) [Fig.VI, 48] o trabajos como el de la moda Dayan. Una propuesta de parches multicolores inspirada en el «Tuerto del Sinaí» y en la ofensiva de este general de tanques en el conflicto de Oriente Medio [Fig.VI,49-51]. Toda una línea de complementos que, encubriendo una estrategia de propaganda política y adoctrinamiento ideológico en torno a una contienda, es llevada con orgullo por unos adolescentes que poco o nada sabrían del conflicto que ocasionaría la tercera guerra entre Israel y la Liga Árabe:

Causa furor la moda Dayan. Inspirada en la imponente faz del general judío, atraviesa las fronteras y llega al mismísimo Madrid. Aquí están nuestros jóvenes a guisa de piratas modernos, luciéndola. La moda ya está en la calle y en los clubs juveniles. A los chicos les ha parecido bonito y a alguien —el que lanzó la idea— comercial. La cosa parece haber resultado bien. Los modelos son indistintos para chicos y chicas. [...] Se coloca y a pasear por esas calles de Dios mirando con un solo ojo. (*Pueblo*, 29 de junio 1967:1,14)



[Fig VI,48]. Juana Biarnés (Madrid, 1966).

Jóvenes con gafas con anuncio. AP. HCCII.



[Fig VI,49-50-51]. Juana Biarnés (Madrid, 1967). *Jóvenes con parches a la moda Rayan.* AP. HCCII.



[Fig VI,52-53]. Juana Biarnés (Madrid, 1970). *Jóvenes en mini conduciendo minimotos*. AP. HCCII.



[Fig VI,54-55]. Juana Biarnés (Madrid, 1970). *Jóvenes en mini conduciendo minimotos*. AJB.

Entre jóvenes *Dayan* y chicas con gafas comerciales, irrumpirá por las calles de Madrid una minirevuelta motorizada de la que Biarnés rápidamente daría completa información gráfica [Fig.VI,52-55]. Se trataría de la presentación de la Mini-Marcelo, que con sus veintinueve kilos alcanzaba los treinta kms. por hora y podía guardarse en el portamaletas de cualquier coche. Aportando un tono completamente distinto a sus

trabajos sobre motorismo en sus años en *El Mundo Deportivo*, nadie mejor que Juana para conducir un reportaje donde la propia casa *Ducati* se quedase perpleja de que, en esto de conducir por la ciudad, “entre minis andaba el juego”:

Y si no, que se lo pregunten a los madrileños que contemplan el paso tranquilo de esta pequeña moto, conducida por la señorita de la falda. Y es que en esta época, en la que todo crece demasiado aprisa, resulta hermoso que de vez en cuando volvamos a las cosas pequeñas, a estas minimotos y, por supuesto, a estas minifaldas. (*Pueblo*, 31 julio 1970:1,16)

Pero en ese mismo mundo en donde todo crecía demasiado aprisa, la minifalda protagonizará una carrera tan meteórica que pasará de ser la estrella de los guateques juveniles a convertirse en la prenda oficial de la luna y del espacio intergaláctico. En plena Guerra Fría, la mini no solo lucharía por vencer a la midi y a la maxi. La guerra espacial la haría partícipe, en un mundo dividido en bloques, del discurso legitimador de un Occidente que simbólicamente se lanzaba a la colonización espacial bajo la amenaza comunista y de sus cosmonautas. Diseñadores como Paco Rabanne o Pierre Cardin se apresuraron a diseñar la moda del espacio. Allí, en las colonias espaciales, en los confines intergalácticos del universo, la mini también quería triunfar.

La rivalidad por llegar los primeros a la luna hará que la *Space Age Fashion* sitúe a la mujer al servicio de un aparato simbólico que trabajaba sobre la supremacía de la OTAN y sus aliados frente al bloque comunista. Temerosos de que los rusos llegasen antes a la Luna, lo que parecía claro es que mediáticamente el espacio tenía que ser de los aliados. Así lo confirmaban series como *Strack Treck*, cuya primera emisión en Estados Unidos será el 8 de septiembre de 1966 o películas como *Barbarella* (Roger Vadim, 1967).

En este mundo que miraba más allá de los confines del futuro imaginable, Juana Biarnés volverá a demostrar su inagotable creatividad a la hora de plantear sus reportajes sobre moda espacial. Evitando platós e interiores, llevará a tres modelos vestidas con las propuestas futuristas del español Antonio Nieto hasta el mismo Palacio de la Bolsa. Junto al símbolo del progreso económico, se produce el asombroso alunizaje ante la incrédula mirada de los transeúntes. Ahí, junto al templo donde se fraguó el sueño del desarrollismo y se juega con el futuro económico de la nación, las tres modelos recién llegadas de una galaxia lejana manifiestan su presencia. Estas mujeres del espacio, embajadoras de la misma reina *Aelita* (Yakóv Protazánov, 1924) que nos visitan en misión diplomática, se enfrentarán a una España en debate sobre su próximo devenir futuro [Fig.VI,56-58]:



[Fig VI,56-57-58]. Juana Biarnés (Madrid, 1967).
Modelos con la colección de Antonio Nieto primavera-verano
67. AP. HCCII. — AJB.

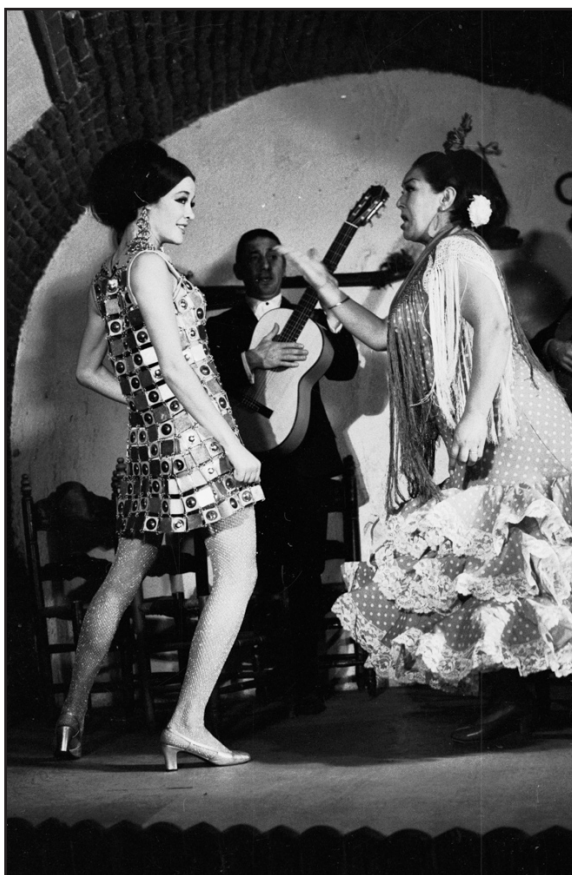


¿Podríamos decir que resulta atrevido?
Quizás, pero habrá que añadir que es
maravilloso. [...] Versiones distintas
de falda-pantalón. [...] Faldas cortas.
¡Y tan cortas! Se detienen a 10
centímetros por encima de la rodilla.
[...] Grandes sombreros de paja fina
y charol blanco que recuerdan una
cometa. (*Pueblo*, 22 abril 1967:1,26)

Por otra parte, las revolución Paco
Rabanne con sus trajes metálicos, plástico
y *rhodoid* recibirán este tratamiento

característico de Biarnés de enfrentar dos conceptos contrarios. En este caso, la esencia de lo floclore español se batirá en duelo con una reconfiguración futurista de la esencia patria: “El «novamás» de la moda. Invento español: vestidos espaciales” (*Pueblo*, 12 mayo 1967:1). Sustituyendo el ring por un tablao flamenco, la Juana de Arco vestida con vestido metálico Rabanne y representada por La Contrahecha, luchará contra la pasión y el carácter español de la bata de cola y los faralaes que porta Dolores de Córdoba [Fig.VI,59].

La imagen de una España en construcción, metáfora del cambio y de los cimientos de una futura democracia, volverá a aparecer en un reportaje que apoyará a una nueva



[Fig VI,59]. Juana Biarnés (Madrid, 1967). *La Contrahecha* y Dolores de Córdoba. AJB.

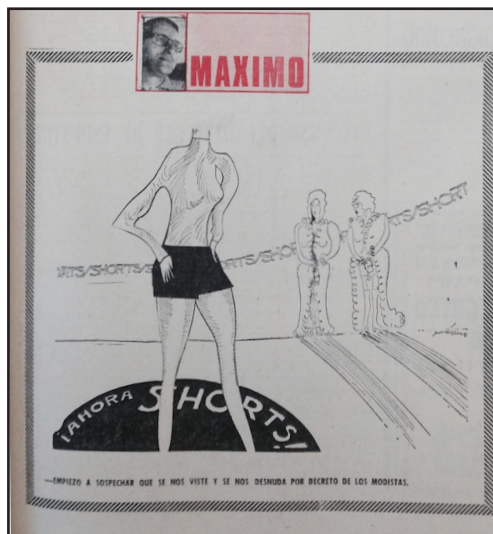
prenda que, al filo de 1970, volverá a poner a la industria moda en jaque: el minishort. La conquista del pantalón y la falda-pantalón pronto adoptaría la estrategia de la minifalda y Mary Quant reducirá el pantalón a su mínima expresión. Juana hará toda una puesta de largo de prenda tan corta a propósito de las nuevas incorporaciones en el grupo de bailaoras Las Brujas [Fig.VI,60-61]: “Un conjunto que transforma el flamenco en arte” (*Pueblo-Crónica de Espectáculos*, 13 marzo 1971:1-2) Y ese arte, como era de esperar, de ha de lucir en shorts y botas altas.

Pueblo, a finales de los sesenta ya había manifestado de forma oficial su apoyo a la minifalda desde Páginas de Redacción: “contra todas las invectivas pacatas la minifalda confirma su insolente y grata soberanía. La juventud del mundo le dijo sí y no es fácil contradecir a la



[Fig VI,60-61]. Juana Biarnés (Madrid, 1971). *Las Nuevas Brujas*. AP HCCII. — AJB

juventud cuando defiende una causa con argumentos tan convincentes” (*Pueblo*, 2 julio 1968:3), ahora apoyaría al *minishort* en contra de quienes le consideraban otro signo de decadencia social [Fig.VI, 62]. Carmen Rigalt y Juana Biarnés plantearán este escenario de lucha en donde a la maxi, la midi y la mini se unía ahora el *short*: “La moda, elemento de discordia. División de opiniones” (*Pueblo-Mujer*, 9 diciembre 1970:2) [Fig.VI, 63]. Pero



[Fig VI,62]. Máximo (*Pueblo*,17 febrero 1971).
¡Ahora, Shorts! AP. HCCII.

de entre todos los ejercicios de legitimación, uno de los más contundentes será el llevado a cabo por Soraya y Juana Biarnés el 20 de febrero de 1971. Contestando a una carta anónima del denominado “Mister X” donde se acusaba al diario de publicar exclusivamente imágenes de minifaldas, la periodista argumenta que desde *Pueblo* han sido justos a la hora de informar sobre las distintas opciones en el largo de la falda:

Desde estas páginas han salido tantas fotografías de «maxis» como de «minis» porque, efectivamente, en nuestra extensa información y criterio justo de la moda creemos que todas las mujeres tienen el mismo derecho para equivocarse. Por otra parte, el panorama moral que usted alude en su simpatiquísima carta, señor «X», no nos preocupa demasiado. Aquí tenemos, en nuestro periódico, un fenomenal cura que escribe en la Página Séptima. (p.5)

Por lo que respecta al *short* se contrargumentará que es “una prenda llena de gracia para el mundo joven” (p.5). Pero las palabras del equipo Soraya-Biarnés irán mucho más allá saliendo en defensa de los hombres que se aproximan a la moda joven:



[Fig VI,63]. *Pueblo* (9 diciembre 1970). *La moda, elemento de discordia*. AP. HCCII.

De los «jóvenes afeminados», que usted quiere relacionar con las extravagancias de la moda, podríamos citarles, en lo que va de siglo, unos cuantos caballeros que bajo el mismo calificativo ni han sabido, ni han leído, ni han visto nuestro periódico. Porque el el sentido o sentimiento de los hombres es más una cuestión de hormonas o genes internos que de prendas físicas más o menos atractivas. Aquí estaría bien la «X», pero puesta así «+», de suma y sigue. De la frontera que usted, señor «X», tenga entre la moda y la moral no son culpables ni los creadores ni nuestras páginas, sino su propio y personalísimo gusto que nosotros respetamos también «per sécula seculorum». (p.5)

En este debate sobre la feminización de los muchachos a causa de los nuevos ritmos y la moda joven, la mirada avispada de Juana Biarnés captará con su cámara —para la preocupación e inquietud de tantos otros seroñes “X”—, el minipantalón para hombres, de gran uso ya en Francia [Fig.VI, 64]. Así describía la propia Biarnés en su crónica el poder micropolítico de esta prenda masculina:

Durante siglos, los hombres y las mujeres se han empeñado en diferenciarse a la hora de vestir. Pero desde hace algunos años los términos diferenciales van perdiendo su virulencia hasta llegar a la casi igualdad. Vean si no el caso de la minifalda. La minifalda nació al compás del minipantalón, y así, de tal forma, estos dos ciudadanos que caminan por la ciudad francesa de Nimes interpolan sus atuendos que no cabe mayor paridad en la indumentaria. (*Pueblo*, 1 junio 1966:1)

Y para los que el minipantalón era signo de feminización del hombre y cosa preocupante en las estrategias de reconfiguración las nuevas masculinidades de la juventud de los sesenta, en febrero de 1967 Juanjo Rocafort presentaría en Madrid una propuesta revolucionaria, la minifalda para caballeros [Fig.VI, 65-66]:



[Fig VI, 64]. Juana Biarnés (Nîmes, 1966).

Pareja en minifalda y minipantalón. AP. HCCII.



[Fig 65-66] Juana Biarnés. (Madrid, 1967).

Presentación de la colección de minifaldas para hombre de Juanfo Rocafort. APHCCII.

Juan José Rocafort, uno de los más famosos ye-ye de Madrid, está dispuesto a hacer saltar eso que llaman los moldes sociales. Y para demostrarlo, el revolucionario creador organizó un desfile de la moda juvenil en un club privado. [...] La gran novedad del desfile fue la minifalda masculina que está copiada cien por cien de la falda escocesa. [...] Y ahí tienen ustedes, una moda revolucionaria, cien por cien, que ha sido captada fielmente por la cámara de Juana Biarnés, que de esta forma dio fe de que por lo menos durante unas horas en Madrid algunos jóvenes han llevado falda a cuadros. (*Pueblo*, 7 febrero 1967:20)

La posibilidad de ver “a nuestros morenos compatriotas haciendo competencia a los escoceses” en el “triángulo Goya, Serrano y Colón” pondría de manifiesto que el mundo del ye-ye “no es sólo un mundo musical. Es una forma de entender la vida, desde una canción hasta la forma de comportarse y vestir”. A la espera de que el ye-ye hiciera suya la minifalda para caballeros, “«no sé si se aceptará esta moda, pero la idea está lanzada», decía Rocafort” (p.20), *Los Bravos* aportarán ese mismo 1967 un poco de calma a todos los señores «X» del país que leían en *Pueblo* este devenir del yeyeismo masculino. Con un mensaje explícitamente heteronormativo, la banda insistirá en que “los chicos con las chicas tienen que estar” y “las chicas con los chicos han de vivir”. Aunque para eso, y como informaban las imágenes del film reproducidas en *Pueblo* [Fig.VI, 67], los chicos también tengan que ponerse minifalda.



[Fig VI, 67]. Anón. (Madrid, 1967). *Los Bravos en minifalda durante el rodaje de Los chicos con las chicas*.
AP. HCCII.

VII. EL BAILE DE LOS ESCARABAJOS

«Beatle» es una palabra inglesa que significa escarabajo, y The Beatles, un cuarteto de adolescentes de la misma nacionalidad que se dedica a cantar por ahí —a buen precio— con gran éxito. [...] Como complemento de la noticia, les diremos que Los Escarabajos llevan largas melenas que han sido imitadas por los peluqueros londinenses. (*Pueblo*, 7 febrero 1964:23)

Marzo de 1962. Quedaban todavía seis meses para la trágica riada que asolaría la comarca del Vallès y más de un año y medio para que Biarnés fuera invitada a cubrir su primer baile de príncipes y Cenicientas. En este Madrid casi primaveral, lo mejor de cubrir acontecimientos deportivos era el sinfín de posibilidades de esparcimiento nocturno que al término de cada jornada se abrían para quienes, como Juana, se adscribían sin dudar a los nuevos ritmos musicales que llegaban desde el extranjero. Los periodistas de *Pueblo*, que nada de lo que sucedía en la capital al respecto les pasaba desapercibido, publicarán en la sección «Mundo ligero» una breve reseña [Fig. VII,1] en donde se hacía saber que “Juanita Biarnés, aparte de ser una de las pocas mujeres fotógrafos que actúan en Madrid, es una excelente bailarina de “twist”. Esto lo demuestra muy a menudo en una conocida “boite” que, por cierto, entrega una botella de champaña al campeón” (*Pueblo*, 8 marzo 1962:9).

Que Juana, además de ser una de las pocas mujeres fotógrafo fuera también una excelente bailarina de *twist* —así como de otros los nuevos bailes importados de los Estados Unidos de

América o Reino Unido— era signo de la singular personalidad de la joven Biarnés. Más aún, si se brillaba de forma destacada en el ejercicio de movimientos que nada tenían que ver con los españolísimos bailes regionales. Una excentricidad que ya, en plena posguerra, había hecho saltar alguna que otra voz de alarma. Ecos de este malestar pueden rastrearse en diarios como *El Español*, que bajo el titular “Actualismo de una juventud anárquica”, se exhortaba:



[Fig. VII,1]. *Pueblo* (8 marzo 1962). Juanita Biarnés bailarina de *twist*. AP. HCCII.

¿Es que nosotros hemos de hacer cabriolas como cualquier payaso cervecero de los de “por allá”? [...] No es de buen gusto imitar a los salvajes del centro de África o a los hombres de color que hacen alarde de las libertades que disfrutaban al pie de los rascacielos neoyorkinos. (Duarte, 1946)

Pero si ya en los años cuarenta parecía inevitable que se colasen en fiestas privadas piezas de *bugui-bugui* o de *swing*, en 1962 los nuevos ritmos hacían ya furor en determinadas salas de bailes de la capital. La juventud *topolino* de los años cincuenta tendría ya, en el linde de los sesenta, una actitud incipientemente yeyé. Más influenciada ahora, eso así, por la música británica y francesa que por el imaginario cinematográfico de *Hollywood*.

Que en la noche madrileña, una joven guapa y soltera fuese especialista en este tipo de bailes y que, además, sea premiada por su virtuosismo con una botella de champaña hablaba de una mujer de espíritu rebelde, fuerte y con carácter, que no se amedrantaba con nada ni con nadie: “*Then she said to my surprise: Big girls don’t cry, big girls don’t cry...*” cantarían ese mismo año *The Four Seasons (Big girls don’t cry, 1962)*. Juana representaba a esa mujer que ya desde hacía más de una década había optado por situarse en los márgenes del destino que la Sección Femenina dictaba para la mujer modélica. Y es que allí donde burbujeaba la vida, en toda fiesta nocturna donde brillasen estrellas de la canción, del cine y de la alta sociedad, allí donde podía explotar la noticia como una botella de champaña al abrir, estaba ella.

Juana, como haría Colita años después en los círculos barceloneses de la *gauche divine*¹ de *Boccacio*, devoraba con su cámara todo cuanto pasaba en estas noches de Madrid. Mientras tanto, iría estrechando lazos de amistad con todas las celebridades habituales de las noches de *boîtes*. Muchas de ellas en breve serían las más buscadas por la prensa. Y Juana, llegado el momento, dispondría de una llave maestra para acceder a sus vidas privadas. Por otra parte, el mundo de la noche le facilitaría información privilegiada para llegar hasta estas mismas estrellas cuando se movían de incógnito. Juana era, ante todo, reportera gráfica profesional. Y estas fiestas nocturnas le proporcionarían una red de *porteros* de incalculable valor para cualquier fotoperiodista.

De modo similar, estas *boîtes* le reportarían una gran cantidad de temas para sus reportajes. Especialmente, con el éxito que tendrán a nivel informativo los temas relacionados con los cambios de mentalidad que chisporroteaban, en su forma más nocturna y desenfadada, en este tipo de fiestas. Inserta en el relato de la juventud, tanto

como protagonista directa como profesional del reportero gráfico, Juana documentará todo lo que acontecía en estos nuevos espacios para la reconfiguración y recodificación de la corporeidad, tanto masculina como femenina, a través de los nuevos bailes y frenéticos ritmos que poco a poco llegaban a las salas españolas.

El primer ejemplo que da noticia de que “los nuevos ritmos llegan a España en tropel” será el reportaje —con crónica de la propia Biarnés— del baile apadrinado por George Dan que aparecerá con el titular “¿Sabe usted bailar el surf?” [Fig.VII,2]:

Ahora le toca el turno al surf [...] en Flamingo se reunieron gran número de famosos para asistir a las primeras lecciones [...] En nuestra foto, dos alumnas adelantadas del surf. Ellas mismas nos explican cómo se baila: «No hay que mover los pies del suelo. Lo que sí hay que mover son los brazos, las manos y el cuerpo. Los brazos, como si se manejara el lazo, al estilo de los vaqueros. Y el cuerpo... bueno, el cuerpo y las manos nunca han de estar quietos». (*Pueblo*, 26 febrero 1964:10)

La fotografía manifiesta la huella Biarnés a la hora de plantear su labor como reportera gráfica. Una fotografía que busca estar cerca, muy cerca de lo que fotografía. Primando el valor informativo sobre cualquier tipo de pose, composición artificialmente estudiada o distanciamiento sobre el motivo a fotografiar, Juana se adentra en el centro de la pista y dispara su cámara a escasos centímetros de las jóvenes en pleno baile. Tiempos de *twist* y de *beat* en los que la guapa y soltera Biarnés —que cumpliría los 30 años en 1965—, fue protagonista de toda fiesta donde se diesen cita los nuevos ritmos que venían del extranjero. Allí donde se manifestase el espíritu de la nueva juventud ye-ye, Juanita aportaría su particular visión [Fig.VII,3]:

Llenos de un especial atractivo no hay fronteras para distinguirlos de los demás. Porque ellos mismos son ye-yes por la noche y no lo son por la mañana. ¿Ustedes los quieren ver? Vayan [...] a esas «boites» con pretendido sabor londinense del final de la avenida de América. Allí verán ye-ye español, que es igual que el de Francia o el de Londres. Las casas de modas y las editoras de discos han barrido fronteras, idiomáticas y geográficas. Y a esos dos sonidos



[Fig VII, 2]. Juana Biarnés (Madrid, 1964). *Chicas bailando el surf*. AP. HCCII.

idénticos, ye-ye, responden cientos, miles de chicos y chicas de todo el mundo. La juventud sin molestar a nadie, campa por sus respetos. Ye-ye (*Pueblo*, 19 junio 1965:1).

Con un suéter que deja al aire todo brazo y el pelo alborotado, la joven yeyé que nos presenta Juana Biarnés parece estar inmersa en un trance musical. Este retrato modelo de chica yeyé, ligeramente contrapicado, ha sido tomado en el centro de la pista de baile y en plena efervescencia del frenético y colectivo ardor yeyé. Sin pose y sin preparación alguna, la fotografía muestra ese instante preciso de mirada perdida y gesto enajenado. El ojo de Biarnés, educado en la rapidez gestual del dinamismo deportivo, consigue captar perfectamente el trance psíquico que supone experimentar este nuevo ritmo.

Apenas quince días antes de la llegada de *The Beatles* a España, la sospechosa resonancia de lo twist, muy en línea con la peligrosidad voltaica que manifiesta Luis Aguilé² en la famosa secuencia de *La Chacota* (Enrique Dawi, 1963), formará parte del relato que diario *Pueblo* irá construyendo en los años previos a la llegada de los escarabajos a España. Así, en un reportaje gráfico de César Lucas, publicado en enero de 1964, se hablará de los jóvenes que salen de la sesión matutina del 4º Festival de Música Moderna del Price como “Quinientos adolescentes electrizados por una sesión de twist. En alborotado desfile pasaron sus gamberradas por las calles de Madrid” [Fig.VII,4-5]:



[Fig VII, 3]. Juana Biarnés (Madrid, 1965). *Chica ye-ye bailando*. AP. HCCII.

Ayer, las tranquilas calles y los severos monumentos de una de las más tradicionales zonas de Madrid se vieron conmovidos por la manifestación estruendosa de unos cuantos centenares de muchachos. [...] Los apasionados twisters organizaron una curiosa marcha de gamberrismo que tuvo por escenario la calle de Alcalá, la Cibeles, la plaza de la



[Fig VII, 4-5]. César Lucas (Madrid, 1965). *Adolescentes electrizados por el twist*. AP. HCCII.

Independencia y la calle de Serrano. [...] La calle del Barquillo es un río de jóvenes que se dirigen hacia Alcalá: corren, se contorsionan y, por grupos, corean un grito rítmico: «Hully, Gully, Gully». (*Pueblo*, 27 enero 1964:1,26)

Apenas una semana después de este reportaje, *Pueblo* publicará la primera información sobre el éxito internacional del grupo de los escarabajos. Como en lo sucedido en el Festival de Música Moderna del Price, la imagen fotográfica trabajará en este mismo relato criminalizante de los jóvenes que se adscriben a este tipo de nuevos ritmos: “Los escarabajos causan disturbios” [Fig.VII,6]:

Los Escarabajos estuvieron en París luciendo sus artes, y ahora han regresado a Londres, donde una imponente manifestación de jóvenes los estaba esperando. La Policía tuvo que intervenir, según pueden ustedes ver en la foto, porque los “fans” quisieron llegar hasta el avión y hacer de las suyas. Como complemento de la noticia, les diremos que Los Escarabajos llevan largas melenas que han sido imitadas por los peluqueros londinenses. Estos han puesto así a la venta, pelucas a lo «escarabajo». Claro que, con no cortarse el pelo durante tres meses, vale. (*Pueblo*, 7 febrero 1964:23)

Las informaciones sobre los desórdenes públicos que los seguidores de los escarabajos causaban más allá de nuestras fronteras se irán sucediendo durante los meses previos a su llegada a España: “Beatles. Nuevo tumulto. Miles de jóvenes enardecidas causaron graves destrozos en el aeropuerto. [...] Algunos policías han tenido que ser asistidos por lesiones sufridas en la lucha” (*Pueblo*, 24 febrero 1964:6). El impacto que la banda de Liverpool causaba entre el público adolescente haría que durante el mes de julio de 1964 *Pueblo* publicase por capítulos un especial sobre los escarabajos bajo el título “Radiografía humana de Los Beatles” [Fig.VII,7]. En aras de comprender mejor este fenómenos de masas que arrasaba en Europa y amenazaba por llegar pronto a España, el diario aborda las claves del éxito del grupo así como las voces de alarma que se levantan en su país de origen ante la forma de vida que representan:



[Fig VII,6]. Fotofax Pueblo (Londres, 1965). *Disturbios a la llegada de The Beatles al aeropuerto de Londres*. AP. HCCII.

No crea que los Beatles son solo admirados por jóvenes inconscientes. [...] Sus admiradores pertenecen a los más distintos estamentos sociales. [...] Incluso entre la más alta sociedad británica, entre los 400 de la nobleza, tienen sus fans. [...] Las principales quejas que se hacen contra ellos es que son un ejemplo nefasto para la juventud. [...] Sus puntos de vista sobre la educación y la moral dejan bastante que desear. En realidad hay que saber que no los queríamos como prototipos para nuestros hijos. (*Pueblo*, 27 julio 1964:16)

Mientras tanto, el furor ye-ye se extendía por Europa y los grupos a la manera de los escarabajos se multiplicaban por cada país: “Willie Fritsch, el rey del ye-ye alemán. Hasta ahora nada sabíamos de la juventud ye-ye alemana. Es más, ni siquiera podíamos pensar que existiera” (*Pueblo*, 4 mayo 1965:16). En España *Katy and the tree horses*, un grupo con melenas alborotadas y calcetines y medias de color, arrancaría griteríos y vociferios en *Historias de la Televisión* (J. L. Sáenz de Heredia, 1965). Cuando en un momento de la película *Katy* presenta su nuevo tema, “Empezamos la actuación de esta noche con nuestra creación: «La chica yeyé»”, los jóvenes allí reunidos se verán envueltos en una

locura de chillidos desesperados. Entre los asistentes a la actuación, se encontrará una adolescente que se agarra de los pelos y empieza a gritar poseída por la llegada del nuevo ritmo ye-ye. Su madre, de aspecto rudo y poco al día de las modas urbanas, golpea con violencia y gesto malhumorado la cabeza de su hija: “—¡Pero mamá...! Si esto es así... hay que gritar... —Prueba a hacerlo, ¡gamberra!”.

La inquisitorial madre no vuelve a aparecer en pantalla mientras transcurre la actuación de Katy. Tampoco nadie vuelve a pegar ni a amenazar a ningún otro adolescente. Quizás molestaran más los iniciales gritos e histerismos propios del ye-ye — como apunta la sufrida adolescente — que el mensaje emancipador de la letra de la canción *Una chica ye ye*³ (Augusto Algueró, 1965) que aboga por la vendetta amorosa ante el desdén del chico al que se ama. En cualquier caso la diferencia estriba, más bien, en el poder que se otorga ahora a la joven muchacha para no asumir con resignación el trato denigrante por parte del novio que vive la vida a su antojo y busca una diversión con pocas garantías de la decencia requerida en estos casos. Era sabido que con las chicas vistasas —y por extensión ahora ye-yes— los hombres se divierten pero no se casaban. La revista *Y* venía, desde largo, advirtiendo de este asunto tal y como expone en el número de marzo de 1943:

Es que la cosa varía si se trata de la mujer ideal para casarnos o de las mujeres ideales con las que no nos hemos de casar. Estas pueden ser altas, vistasas, incondicionales del swing y de 19 a 31 años. La otra tiene que ser morena, algo menuda, poco llamativa y de 25 años de edad. (Martín Gaité, 2011:137).

Será en la primavera de 1965 cuando se estrene en los cines de toda España *Historias de la televisión*. El 20 de enero de ese mismo año, Juana Biarnés había realizado un reportaje sobre los yeyés madrileños en una tienda de discos junto a la Gran Vía de Madrid. “Estos son los yeyé” anunciaba en destacado el titular. *Pueblo* solo publicaría dos fotos. La fotografía principal muestra el interior de la tienda de discos repleto de jovencitos y jovencitas. La corta edad de algunos se revela en el hecho de que muchos de ellos siguen



[Fig VII,7]. *Pueblo* (27 julio 1964).
Radiografía humana de Los Beatles. AP.
HCCII.

con el uniforme de clase. En primer plano, tres chicas sentadas comentan e intercambian entusiasmadas los discos más yeyés que han localizado entre los miles de vinilos que hay en la tienda. Al fondo, un grupo de chicos y chicas mueven cuerpo, brazos y cabeza al ritmo del nuevo baile. El movimiento de estos chicos marcan la clave de lo acontecido en la tienda [Fig.VII,8]:

Cuentan los testigos de la escena de ayer que las dependientas de la tienda, primero perplejas, acabaron, luego por permitir, benévolamente, que se celebrara la improvisada fiesta. Al fin y al cabo, apenas faltaba un cuarto de hora para el cierre. (*Pueblo*, 20 enero 1965:)

El testigo directo de esta improvisada fiesta al que se refiere el texto de *Pueblo* solo podía ser Juana Biarnés, quién fue avisada rápidamente por los responsables de la tienda de discos alertados por lo que se podría avecinar ante la llegada del disco. En el texto de la crónica, Biarnés dará una visión amable del mundo yeyé suavizando el amarillismo con el que se subtitula el reportaje: “«Asalto» a una tienda de discos junto a la Gran Vía madrileña”. El término *asalto*, muy en línea con el de *gamberra* que pronuncia la madre de la película *Historias de la televisión*, supone el contrapeso moralista



[Fig VII,8]. t. Jóvenes ye-ye en una tienda de discos. AP.
HCCII.

a la tolerancia permisiva que subyace en el binomio texto-imagen del reportaje:

Aquí tienen ustedes, entre rosa y amargo, el mundo del «ye-ye». En pleno Madrid, junto a la Gran Vía, la tienda de discos ha sido asaltada con fines pacíficos: oír música y bailar. Los pelos a lo «beatle» y las melenas a lo Sylvie Vartan le dan al ambiente un halo de «snobismo» y de encanto entrevenado. El mundo del ye-ye es ese mundo que no sufre y que apenas ríe; un mundo que pertenece a todas las generaciones, la de antes y la de ahora; la de hoy, eso sí, la adorna con una indumentaria especial. Y surgen las medias de lana y los pantalones estrechos y los ritmos trepidantes. Aquí está el «ye-ye» madrileño. Saltando, corriendo, jugando..., escuchando música. [...] Esta es lector, la verdad escueta de las cosas. El mundo «ye-ye», el del «twist», el «surf», el «sheick», la «yenca», los pelos largos y la desorientación

ante la vida, está aquí, en nuestra capital, a la vuelta de la esquina. Véalo y compruébelo, le guste o no le guste. Pero por favor, no juzgue todavía, eso no (*Pueblo*, 20 enero 1965:).

La segunda fotografía aportará otro elemento clave al reportaje. Recortada en el módulo rectangular, muestra a una chica de espaldas con un disco de Sylvie Vartan que actúa como una suerte de espejo mágico donde la identidad de joven madrileña se revela en la de la cantante [Fig.VII,9]. La joven sostiene el disco como si fuera la nueva tabla de la ley. Y es que los mandamientos del yeyé no estarán en los libros sino en los discos. Y Sylvie, cual sibila, profetiza en sus canciones —como afirma la propia crónica— un nuevo futuro para “una juventud que, aunque no sufre, apenas ríe”. Una juventud que, como prometía *Twist And Shout* (Phil Medley y Bert Russell, 1961), uno de los éxitos de ese año de Sylvie Vartan, quería gritar bien alto mientras bailaba al ritmo del *twist*.

Apenas dos meses después de la visita de The Beatles a España —quienes también interpretaron en su gira este mismo tema— Juana Biarnés realiza para *Pueblo* otro reportaje gráfico sobre el yeyé titulado “Madrid Ye-ye. «De buen tono»” (*Pueblo*, 26 agosto 1965:26-27) [Fig.VII,10]. El reportaje gráfico, que consta de diez fotografías, se acompaña de las confesiones de dos chicas yeyé: “Venimos a yeyear como nuestros padres iban a tanguear” y “Todo esto es falso. Somos hijos de papá” (p.26). Del mismo modo, y firmado por Jesús Hermida, se incluye un decálogo básico: “Diez puntos sobre el ye-ye español” (p.27) .

Borradas las distancias entre reportero gráfico y persona que acude a *yeyear*, los jóvenes yeyés se muestran naturales en sus poses, gestos y actuaciones. Las fotografías, tomadas en el corazón de la pista y en lo alto del propio escenario revelan una realidad ofrecida casi a modo de confidencia [Fig.VII,11]. Su reportaje muestra que en un club ye-ye “no se acude en pareja sino en cuadrillas y que cada uno baila donde le coge el meneo” (p.26). En estos clubs las muchachas, en su mayoría jóvenes a rabiarse y lánguidas, “llevan pantalones⁴ y dan besos suaves en las mejillas. [...] Más de doscientas personas y dos tercios de pie [...] En su mayoría, de clase acomodada para arriba. Y es que cada consumición cuesta como mínimo treinta pesetas por copa” (p.26-27).



[Fig VII,9]. Juana Biarnés (Madrid, 1965).
Jóvenes ye-ye con disco de Sylvie Vartan. AP. HCCII.



[Fig VII,10]. *Pueblo* (26 agosto 1965). *Madrid ye-ye. «De buen tono»*. AP. HCCII.

Como muestra la fotografía principal del reportaje, además de beber copas sofisticadas, en los club ye-yes las mujeres fuman [Fig.VII,12]. De hecho, incluso llevan escote pronunciado y cruzan las piernas mostrando más allá de las rodillas. Los hombres, por su parte, llevan el cabello largo diferenciándose tres longitudes: “hasta el borde superior del cuello de la camisa, con rebabas en las sienes y sobre el borde superior de la camisa y pura melena hasta donde caiga”. Al parecer, los jóvenes que acuden a los clubes ye-yes todos esperan “aquello que debe suceder. Es decir, que empiece la música y el baile”(p.27).



[Fig VII,11]. Juana Bianés (Madrid,1965). *Jóvenes ye-yes bailando*. AP. HCCII.

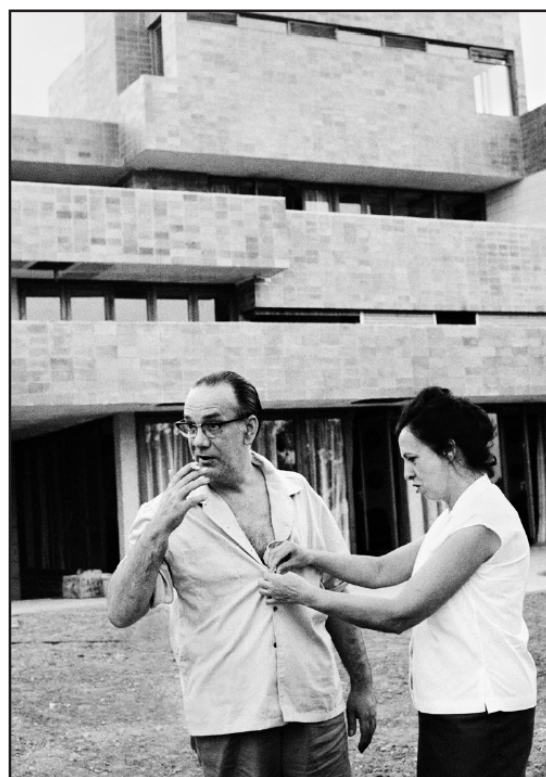
[Fig VII,12]. Juana Bianés (Madrid,1965). *Jóvenes ye-yes*. AP. HCCII.

En este sentido, el momento crucial para entender la actitud despreocupada de toda esta juventud ye-ye la dará una joven de nombre Katy, como el personaje que interpretaría Conchita Velasco en la película *Historias de la televisión*: “Mira chico, todo esto es falso. Niños de papá que no estudian y niñas de mamá que no entramos a casa a las diez y media de la noche. ¿Tú entiendes la cosa?” (p.27). Pero a Katy le gustaba recordar que ella podía presumir de haber leído a Camilo José Cela [Fig.VII,13]. Incluso se atrevía a citar de memoria un fragmento a propósito de *La colmena*: “Oye esto: Todo está perdido, nada tiene arreglo. Evidencia que hay que llevar con asco y resignación”.⁵ La cita va precedida por una frase de Cela que, aunque no es aludida por Katy, manifiesta la actitud que había que tomar ante esa deriva social difícil de arreglar: “Pero no merece la pena que nos dejemos invadir por la tristeza”. Katy había descubierto en la música de *The Beatles* el mejor antídoto para no dejarse invadir por la tristeza. Sus canciones hacían que las mañanas no fueran eternamente repetidas, que cada amanecer fuese distinto, aunque eso conllevase fuertes dolores de cabeza por la resaca e insoportables agujetas en el cuerpo de tanto yeyear hasta altas horas de la madrugada.

Para Katy, el amanecer más importante en esta gran colmena que era Madrid tendría lugar el viernes 2 de julio de 1965. Ese día *The Beatles* celebraban su primer concierto en España en la plaza de toros de la Monumental de Madrid. La confirmación

de esta visita a Madrid fue tímidamente anunciada apenas una semana antes mediante una pequeña nota informativa “Expectación ante la llegada de los Beatles” [Fig.VII,14]:

Las localidades se pueden adquirir ya en la calle de la Victoria. La expectación que rodea a su llegada es sinónima del interés por verles. De modo que va a ser facilísimo «pronosticar» el lleno, ya que no en balde Los Beatles están erigidos en la máxima atracción mundial juvenil. (*Pueblo*, 26 junio 1965:26)



[Fig VII,13]. Juana Bianés (Helsinki,1971). Camilo José Cela. AJB

El día antes a la llegada del grupo británico, *Pueblo* dará todos los detalles sobre la hora en que la banda pisaría suelo español y de cómo se había acondicionado la plaza y el hotel donde se iban a alojar para evitar incidentes. Los escarabajos llegaban a España no solo como una banda de música. También lo hacían como ejemplo palpable de que el ye-ye podía recibir los máximos honores por parte de la propia reina de Inglaterra:



Los Beatles, caballeros de la Orden del Imperio Británico [Fig.VII,15], llegarán mañana a Madrid. Con sus flamantes cabelleras, sus abrillantados flequillos y sus guitarras eléctricas, esas guitarras que desencadenaban histerias y epilepsias a granel. A las diecisiete cuarenta tenemos cita con ellos en Barajas [...] Las entradas se han puesto a la venta a precios de corrida importante: 400 pesetas los asientos de primeras filas. La entrada más barata, las andanadas, 75 pesetas. Nos dicen que para evitar posibles incidentes se ha prohibido la venta de almohadillas y bebidas en la plaza (*Pueblo*, 30 junio 1965:16).

Al día siguiente, Juana Biarnés estará puntual en el aeropuerto de Barajas para recibir al el grupo de los escarabajos entre el tumulto formado por la prensa convocada y los grupos de fans. No obstante, el discurso oficial sobre la llegada de *The Beatles* será minimizando en importancia recalcando la escasa convocatoria que consiguieron reunir en Barajas [Fig.VII,16-20]:

Recibimiento ye-ye, pero menos. [...] No hubo histerias, ni desmayos ni epilepsias. No hubo melee, ni barullo, ni «cacao», aunque estuvo a punto de producirse. Llegaron The Beatles y se había tomado toda clase de precauciones para evitar actos de gamberrismos. Gracias a Dios, salvo un pequeño grupo núcleo de entusiastas jovenzuelos la sangre no llegó al río. (*Pueblo*, 2 julio 1965:1,16)

El discurso oficial que haría en NO-DO sobre la llegada de la banda se articulará en este mismo discurso de contención en aras de recalcar la poca importancia e interés que en nuestro país despertaba el grupo: “También llegan a Madrid los Beatles. [...] La recepción que se les hace en Madrid no es apoteósica. Pero en el aeropuerto se ha concentrado una juventud curiosa y alegre” (NO-DO, 12 julio 1965: NOT N1175B).

A tenor del despliegue policial en el aeropuerto para controlar a los fans que se concentraban en Barajas y el férreo control a periodistas, “por riguroso turno, los informadores tuvimos que exhibir nuestro carnet de Prensa para poder llegar a la pista” (*Pueblo*, 2 julio 1965:16), es de entender que el ambiente no estaba para sobrepasarse más de lo justo para escenificar un recibimiento lo suficientemente controlado para ser relatado por el NO-DO como “curioso y alegre”.

Había algunos grupos ruidosos, eso sí, que chillaron lo suyo, se pusieron histéricos y estuvieron a punto del colapso. Pero hacían la guerra por su cuenta, desde la terraza del aeropuerto o desde los accesos de salida, corriendo de acá para allá. Ellos, con sus pantalones ajustados, y ellas, con sus alegres faldas al viento. Niños ye-ye y chicas calcetineras. Sólo eso. (*Pueblo*, 2 julio 1965:16)

Entre la pista de aterrizaje y esa guerra que los fans tenían por su cuenta se encontraba Juana Biarnés registrando con su cámara todo lo que sucedía en un lado y otro del aeropuerto. Como la prensa gráfica tuvo que situarse en el mismo área para de cubrir la bajada del avión, Biarnés era consciente de que su conjunto de fotografías sería muy similar a la de sus colegas de profesión [Fig.VII,21-23]. Para Juana, cuya manera de trabajar pasaba por escabullirse y colocarse en el lugar más insospechado para disparar su cámara, tener que situarse en el mismo lugar que el resto de la prensa no le hacía sentirse cómoda con el resultado obtenido. Buscando siempre esa foto en exclusiva, esa foto distinta al resto de sus compañeros de prensa, Juana se unirá al tumulto de fans que corren por el aeropuerto en busca de imágenes que documentasen la otra cara de la llegada de *The Beatles*. El rostro de esa juventud sobrepasada por la emoción que gritaba desde la terraza del aeropuerto [Fig.VII,24] y que, desde la escalera del avión, la banda no podía verlos bien: “El sol nos impidió ver el recibimiento. Todo ha sido por el sol” (*Pueblo*, 2 julio 1965:16)

Una vez cubierto el descenso del avión, Biarnés pudo abrirse paso entre el tumulto de periodistas y hacer algunos retratos de los componentes de la banda [Fig.VII,25-26]. A partir de este momento, Juana se mezclará entre esa “gente menuda, de tres al cuarto, apirulada en la solanera del aeropuerto” (p.16) que luchaba contra el calor, las lipotimias y los desmayos [Fig.VII,27-28]. Esa gente que, según el relato de Jesús Hermida, “no

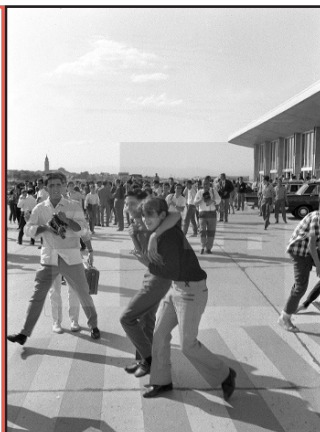


[Fig VII,16] Luis Alonso (Madrid,1965).
Fans de The Beatles a las puertas del aeropuerto de Barajas. A.EFE.

[Fig VII,17] Luis Alonso. (Madrid,1965).
Jóvenes a las puertas del aeropuerto de Barajas despidiendo el coche que llevan The Beatles. A.EFE.

[Fig VII,18] Luis Alonso. (Madrid,1965).
Fans de The Beatles a las puertas del aeropuerto de Barajas. A.EFE.

[Fig VII,19] Luis Alonso.(Madrid,1965).
Miembros de la Policía Armada conteniendo a un grupo de fans ante el coche de The Beatles. A.EFE.



[Fig VII,20] Luis Alonso.(Madrid,1965).
Jóvenes con una pancarta para recibir a The Beatles en el aeropuerto de Barajas. A.EFE.

llegaban a doscientos hijos de vecino (mejor, hijas) aunque gritaran, a veces, por quinientos. Porque eso de gritar, ya se sabe, es relativo y muy hispánico, por otra parte” (p.16).

En ese ir y venir a la carrera por todo el aeropuerto, la cámara del fotorreportero Luis Alfonso captaría a Juana entre este trajín de grupos de fans moviéndose de un lado para otro en las inmediaciones de las puertas de acceso. Gracias a estas fotografías, que hoy forman parte de la colección de la agencia EFE, podemos ver a Juana no solo en a pie de pista fotografiando la bajada del grupo del avión, sino también su actividad como reportera —en plena acción— en la puerta del aeropuerto. No obstante, y signo manifiesto



[Fig VII,21] Luis Alonso.(Madrid,1965).
Fotoperiodistas esperando la bajada del avión de The Beatles en el aeropuerto de Barajas. A.EFE.



[Fig VII,22] Luis Alonso.(Madrid,1965).
Fotoperiodistas cubriendo la bajada del avión de The Beatles en el aeropuerto de Barajas. A.EFE.



[Fig VII,23] Juana Biarnés.(Madrid,1965). The Beatles bajando del avión en el aeropuerto de Barajas. A.EFE.

[Fig VII,24] Juana Biarnés.(Madrid,1965). The Beatles bajando del avión en el aeropuerto de Barajas. A.EFE.



[Fig VII,25] Juana Biarnés.(Madrid,1965). *George Harrison a su llegada al aeropuerto de Barajas*. AP. HCCII.

[Fig VII,26] Juana Biarnés (Madrid,1965). *Paul McCartney a su llegada al aeropuerto de Barajas*. AP. HCCII.

del olvido y desconocimiento sobre la figura de Biarnés en nuestra historia de la fotografía, en una de las imágenes de la serie [Fig.VII,29] —en donde aparece Juana retratada— la agencia EFE incluye el siguiente pie de foto:

Barajas, (Madrid), 1-7-1965.- Una joven llora desconsoladamente en las inmediaciones del aeropuerto de Barajas, donde esperan la llegada de los componentes del grupo musical “The Beatles”, que ofrecerán un concierto en la madrileña plaza de Las Ventas. EFE/Luis Alonso.

Lejos de llorar desconsoladamente por la llegada del grupo —como señala el pie de foto—, a Juana le preocupaba las escasas posibilidades que había tenido de fotografiar al grupo desde un punto de vista diferente al del resto de los compañeros de prensa. En cualquier caso, todavía disponía de varias oportunidades más para conseguir un reportaje acorde a sus pretensiones. La salida en coche del aeropuerto tampoco le brindó “la foto” que buscaba [Fig.VII,30]. *The Beatles* desaparecían en un cadillac color negro rumbo al hotel Fénix. Juana tenía que llegar hasta el hotel lo antes posible para poder conseguir un buen reportaje en la rueda de prensa que estaba prevista:

A toda velocidad, los Beatles se metieron en el coche y enfilaron la autopista. No hubo necesidad de despachar tila. Afortunadamente... Doscientas, trescientas personas esperaban curiosamente ante el hotel Fénix la llegada de las Beatles. Ninguno pudo penetrar hasta el salón en que se celebró la conferencia de Prensa. Ocho y media de la noche. Otra vez



[Fig VII,27] Juana Biarnés (Madrid,1965). *Fans de The Beatles en el aeropuerto de Barajas*. AP. HCCII.

[Fig VII,28] Juana Biarnés (Madrid,1965). *Fans de The Beatles en el aeropuerto de Barajas*. AP. HCCII.

los fogonazos de los flash. Durante diez minutos, fuego graneado. La televisión, el No-Do, tres decenas de fotógrafos, —¡Y basta ya, señores! Ahora les toca el turno a los informadores literarios. (*Pueblo*, 2 julio 1965:16)

A través de las imágenes del NO-DO y del Archivo EFE, en donde hay una serie en el hotel Félix de Madrid cuya autoría, señalada parcialmente, alude al reportero Luis Vidal [Fig. VII,31-32], podemos ver a Juana Biarnés aguardando la llegada del grupo británico al salón del hotel destinado para recibir a la prensa. Una imagen que revela, al mismo tiempo, la presencia de otra mujer reportera gráfica —a falta de identificar— que compartía con Juana Biarnés, los devenires de la práctica fotoperiodística en un mundo dominado fundamentalmente por hombres.



[Imprimir](#)

Ubicación BARAJAS (MADRID), C.A. MADRID,
Fecha de Publicación Jul 1, 1965 2:00 AM
TAG ID efespseven340986
Formato 1966 x 2768 Black & White JPEG
Código de Referencia 1636911
Fotógrafo LUIS ALONSO
Crédito LUIS ALONSO/EFE/laforoteca.com

MÚSICA-FANS-GRUPO "THE BEATLES" LLEGA A ESPAÑA: Barajas, (Madrid), 1-7-1965.- Una joven llora desconsoladamente en las inmediaciones del aeropuerto de Barajas, donde esperan la llegada de los componentes del grupo musical "The Beatles", que ofrecerán un concierto en la madrileña plaza de Las Ventas. EFE/Luis Alonso

[Fig VII,29] Luis Alonso (Madrid,1965). *Juana Biarnés en Barajas*. Ficha catalográfica de Agencia EFE. A.EFE.



[Fig VII,30] Luis Alonso (Madrid,1965). *Juana Biarnés ante el cadillac que traslada a The Beatles desde Barajas al Hotel Fénix. A.EFE.*



[Fig VII,31] Luis Vidal (Madrid,1965). *Fotoperiodistas esperando a The Beatles en el Hotel Fénix. A.EFE.*

[Fig VII,32] NO-DO (12 julio 1965). *Los Beatles llegan a Madrid. [Captura de fotograma de NOT N1175B]. FE.*



[Fig VII,33] Juana Biarnés (Madrid,1965). *The Beatles en el Hotel Fénix un acto organizado por el Instituto Sherry en el hotel.AJB.*

Este testimonio gráfico, así como la crónica de Jesús Hermida en *Pueblo* informarán, por otro lado, de la excesiva presencia de periodistas en un espacio demasiado reducido y poco habilitado para atender a la prensa. Algo que dificultaría, a unos y a otros, llevar a cabo su trabajo:

¡Orden, señores! ¡Que haya un orden! Llego hasta primera fila. Me arrodillo. En seguida me veo aplastado por el peso de cinco compañeros. Jadeo bajo la mesa. Consigo medio incorporarme. [...] Me incorporé un poco para celebrar la originalidad de la pregunta y un micrófono se incrustó en mi ojo, dejándomelo hecho una calamidad. (p.16)

Será también en el Fénix de Madrid donde el alcalde de Jerez, Miguel Primo de Rivera, pronunciará unas palabras ante los integrantes del grupo británico durante un acto organizado por el Instituto Sherry en el hotel. Una vez más, las posibilidades de conseguir la foto deseada por Juana no fueron las más favorables dado el escaso margen de maniobra que había para hacer algo diferente. Inconformismo respecto al trabajo realizado que se agudizaría cuando descubre que el carrete de la cámara se había atascado generando superposiciones que, si bien dieron como resultado imágenes más propias de la fotografía creativa, no se ajustaban a la foto que ella visualizaba para ser portada de *Pueblo* [Fig.VII,33].

Ante tal tesitura, el foco estaba ahora en el concierto de La Ventas. Allí acudiría junto a Raúl Cancio, Jesús Hermida y Yale. Un acontecimiento al que, el sábado 3 de julio, *Pueblo* dedicaría la portada del diario así como la de *Pueblo-Extra* y su trasera, “Todo Madrid” [Fig.VII,34-36]. La portada finalmente fue acaparada por una imagen fotográfica de Juana Biarnés acompañada de dos titulares El primero hacía referencia al aforo de La Monumental: “Los Beatles: media entrada”. El segundo, a un supuesto conflicto entre la esencia patria, representada por los toros y la plaza principal de la capital de España, y lo extranjero, representado por los ritmos ye-yés encarnados por *The Beatles*. La victoria en ese duelo entre lo nacional y lo foráneo parece clara a tenor por el titular de Yale: “Ganó el Cordobés” (*Pueblo*, 3 julio 1965:1).

La fotografía, muestra a los componentes de *The Beatles* asomándose por las rejas de la enfermería de la plaza de toros [Fig.VII,37]. A tenor de los titulares, parece que hayan sido atendidos tras su simbólico duelo con el *Cordobés*. Esto es, corneados por la juventud española ya que la asistencia —y por tanto el apoyo al grupo británico— parecía haber sido mínima. *The Beatles* sufrieron el impacto en sus propias carnes de la decente españolidad que representa el toro de lidia y no les quedó más remedio que aguardar en enfermería a la espera de que el aforo de La Monumental se equiparase a cuando acude a torear el *Cordobés*. Por otra parte, la reja de la enfermería crea una retícula asociable a las



[Fig VII,34-35-36] Pueblo (3 julio1965). Los The Beatles: media entrada. Ganó El Cordobés. AP. HCCII.

de los furgones de policía o los calabozos. Parece que las fuerzas del orden hayan detenido a *The Beatles*, algo visible en el encuadre original [Fig.VII,38], como le sucedió a muchos de los jóvenes melencolios que rodeaban la plaza de toros.⁶

La peligrosidad de *The Beatles* seguirá recalándose en el texto de forma indirecta. El titular principal de la portada de *Pueblo* de ese sábado se sitúa sobre la foto de los Beatles: “Hanoi anuncia: más terrorismo en Saigón”. Las palabras “más terrorismo” se maquetan justo sobre la foto de *The Beatles*. Puede que sea una simple casualidad que a la amenaza de los comunistas se una ahora la de los melencolios yeyés. Quizás de ahí el despliegue policial, tanto fuera como dentro de la plaza de toros, para garantizar a toda costa que no ocurriera nada y que el evento pasase desapercibido:

El suceso fue que no hubo suceso.

Guardias, inspectores del Policía y una conciencia social a la española hicieron el milagro de que el escándalo que se presumía no se consumara... Los Beatles sufrieron ayer su mayor derrota... (p.32)



[Fig VII,37] Juana Biarnés (Madrid,1965). *The Beatles en la enfermería de Las Ventas*. AP. HCCII.



[Fig VII,38] Juana Biarnés
(Madrid,1965). *The Beatles en la
enfermería de Las Ventas*. AP. HCCII.

La línea editorial de *Pueblo* optó por minimizar al máximo el efecto *Beatles* en la juventud allí reunida. El titular de la portada de *Pueblo-Extra* se encargaría de anunciarlo en el destacado: “Solo un gramo de locura” (p.16). Las cuatro fotografías, en las que no se especifica cuáles son de Juanita Biarnés y cuáles de Raúl Cancio, muestran distintas reacciones del público durante el concierto” [Fig.VII,35]. Las dos que ocupan la mitad superior de la portada, muestran, cada una de ellas, a una joven realizando aspavientos con los brazos en bajo el efecto de la música.

En la parte inferior derecha, una toma general del patio de butacas. Todos los allí reunidos aparecen sentados sin mover un músculo salvo una pareja que está en primer plano que, sin levantarse de la silla, mueve sus brazos al son del nuevo ritmo. En la fotografía se distingue perfectamente que el joven yeyé lleva el modelo de gafas aviador de *Ray-Ban* y en su polo se aprecia con nitidez el logotipo de la marca inglesa Fred Perry, que apenas diez años antes había lanzado su primera colección inspirada en el famoso tenista que lleva su nombre. Cualquier joven podría darse cuenta del elevado precio de esas gafas de sol y de ese polo a lo tenista. Datos que revelaban que todos los jóvenes allí congregados eran, salvo raras excepciones, como había ya señalado Katy: “unos ye-yes hijos de papá e hijas de mamá” (*Pueblo*, 26 agosto 1965: 26).

La polémica sobre la naturaleza de público que podría asistir al concierto ya se había despertado tras anunciarse el precio de las entradas. Convertido el ruedo en un espacio más de visibilidad social, la diferencia entre las 400 pesetas de los asientos de primeras filas y las 75 pesetas de las andanadas más baratas marcaría una línea sobre qué tipo de ye-ye podría acudir ver a sus ídolos de cerca. Por otro lado, la presencia policial velaría por salvaguardar el correcto desarrollo del espectáculo. Una dicotomía que queda manifiesta en alguna de las pocas fotografías de Juana Biarnés que se conservan de este concierto [Fig.VII,39]. Algo que, por otro lado, Tomás Martín Blanco, un joven locutor de

radio de música moderna, también anunciaría en una entrevista para el diario vespertino realizada por Jesús Hermida (*Pueblo*, 2 julio 1965:23)

Tomás Martín Blanco (T.M.B.): Lo de la plaza de toros será un fenómeno extramusical, como El Cordobés, dicen, es un fenómeno extrataurino. Y, desde luego, allí no estarán los verdaderos seguidores de Los Beatles...

Jesús Hermida (J.H.): ¿Eso no se llama traición?

T.M.B.: No; es que los verdaderos seguidores son los que compran sus discos. Además, muchos de ellos no están en Madrid, otros andan preocupados con los exámenes y otros no sienten interés por asistir a un espectáculo que no va a tener mucho de «ye-ye».

J.H.: No entiendo.

T.M.B.: Esto es fuerte, pero la plaza se va a llenar de gentes que no han puesto en su vida un disco. Y si hay follón, lo habrá por exaltados anti y pro, pero extramusicales. Y si hay incidentes, esos serán obra de algunos gamberros, pero extrarritmo.



[Fig VII,39] Juana Biarnés (Madrid,1965). *Concierto de The Beatles en Las Ventas. Público de las andanadas.* AJB.

Entre los asistentes “extramusicales”, la portada de *Pueblo-Extra* dará especial protagonismo a una Ava Gardner que aparecerá encuadrada en un espacio circular a modo de tondo [Fig.VII,40]. La actriz, mientras contempla la actuación de la banda, cruza las manos como si estuviera rezando. Un gesto que será interpretado como previo a la carcajada despectiva:

Ni hubo lleno, ni hubo histeria, más que manifestaciones aisladas, ni hubo tumultos. Solo un gramo de locura. Nuestros fotógrafos Juana Biarnés y Raúl Cancio retrataron ese gramo y la carcajada de Ava Gardner, que como ha superado la edad yeyé se lo toma a guasa (p.16).

En una línea similar a Ava Gardner, se articulará la fotografía de Nati Mistral que consigue capturar Juana Biarnés. La joven cantante de copla y cuplé será pillada por la cámara de Biarnés con las manos tapándose los oídos [Fig.VII,41]:

“¿Quiere decir esto que Los Beatles no gustaron? ¡Libéreme Dios de asegurar tal cosa! Conquistaron al público madrileño, hicieron correr la tila, despertaron histerias y hasta produjeron desmayos. Pero no la locura presumible. Los Beatles han gustado, sí; pero no han promovido el escándalo que se temía. ¡Bien por nuestra juventud!” (p.32)

Ese mismo día, la sección «Todo Madrid» de *Pueblo* ofrecerá una imagen de cada uno de los componentes de *The Beatles* en plena actuación, la de un joven melencuado con una cámara de fotos y dos fotografías que siguen incidiendo en el aspecto capilar. A tenor de tanta insistencia, parece que la longitud del cabello masculino se estaba convirtiendo en asunto de orden social. La primera foto de ellas hace referencia al famoso *Pirulo*, a quien los niños acudían para cambiar cromos en el parque del Retiro *Pirulo* sostiene una pancarta, con dos tijeras gigantes colgando a los lados, que dice *Los tengo que pelar. Pirulo pide una oportunidad* (p.32). La imagen fotográfica, cuya autoría *Pueblo* no concreta entre Biarnés y Cancio, actualmente forma parte de los archivos de la Agencia EFE también sin identificar autoría [Fig.VII,42-44]. Algo que pone de manifiesto el devenir de muchos de estos rollos de negativos tanto durante los años en los que el diario estaba funcionando y, en especial, tras su cierre.



[Fig VII,40] Juana Biarnés

(Madrid,1965). *Ava Gardner en el concierto de The Beatles en Las Ventas*. AP. HCCII.

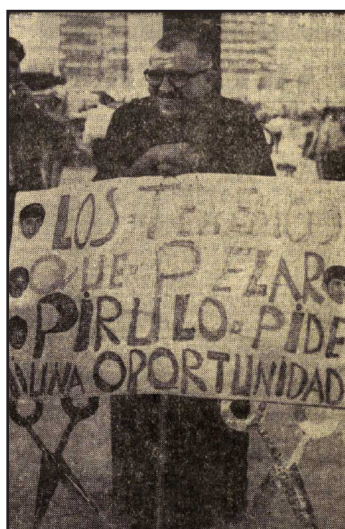


[Fig VII,41] Juana Biarnés (Madrid,1965). *Nati Mistral en el concierto de The Beatles en Las Ventas*. AJB.

Según declararía del propio *Pirulo* en 1995, la pancarta en cuestión la hizo para un grupo de chicos y chicas que iban a asistir al concierto pero que, por miedo a la policía, al final ninguno de ellos acudió [Fig.VII,45]:

Un grupo de chicos y chicas, jovencitos, me dijeron que iban a venir a ver a los *Beatles*. Y yo les dije, pues yo os preparo una pancarta muy bonita. Pero a la hora de venir, todos los chicos, las chicas... uno me

empezó a decir «que no», «no que mi padre me ha dicho que dice la radio que a lo mejor la policía va a actuar...» el otro «yo no...» Total, que a todos les dio miedo y al final tuve que venir solo. Y yo claro, yo solo aquí a mis años... No es que hiciera el ridículo pero mucha gente me miraba y decía: este chalao a sus años. *The Beatles en España* (RTVE, 1995)



[Fig VII, 42] Raúl Cancio-Juana
Biarnés (Madrid, 1965). *Pirulo en los
alrededores de Las Ventas*. AP. HCCII.

[Fig VII, 43-44-45] Raúl Cancio-Juana
Biarnés (Madrid, 1965). *Pirulo en los
alrededores de Las Ventas*. A.EFE.



Ángel Peralta: como un Beatle... pero todo lo contrario.

[Fig VII, 46] Juana Biarnés (Madrid, 1965).
*Ángel Peralta en el concierto de The Beatles en
Las Ventas*. A.EFE.

Pocas intenciones, por tanto, tenía el propio *Pirulo* de pelar la cabeza a *The Beatles*. No obstante, la fotografía servía como contrapunto a la del rapado Ángel Peralta “como un Beatle... pero todo lo contrario” (p.32) que asistiría también al concierto [Fig.VII,46]. Ambas imágenes contribuían a legitimar un discurso sobre la peligrosidad del cabello largo y atolondrado. Un recelo que, respecto a las jovencitas, puede rastrearse ya en plena posguerra. En el número 52 de la revista *Medina*, puede leerse:

Esas terribles melenas, que cayendo por la espalda y los hombros, te dan cierto parecido a un horrible tipo femenino lleno de recuerdos de una época trágica que, si debemos tenerla siempre presente, no debe ser precisamente tu peinado el llamado a recordárnosla” (Martín Gaité, 2011:133).

Teniendo en cuenta todo el complejo entramado discursivo que articulaba el relato sobre la llegada a España de *The Beatles* y su primer concierto en Madrid, la fotografía de Juana Biarnés que *Pueblo* publicaba en portada [Fig.VII,37-38] sintetizaría este fracaso simbólico ante la juventud española y sus símbolos —habían sido derrotados en una plaza de toros y las cornadas les habían llevado directos a la enfermería— al tiempo que criminalizaba el tumulto, la chillería y la algarabía propia del alboroto que generaban entre sus seguidores. Pero Juana buscaba algo más que una simple portada. Lejos de conformarse con lo conseguido, ya se convertía en una necesidad vital conseguir un reportaje diferente. Algo que se distanciase del repertorio de imágenes creadas por la prensa gráfica, tremendamente parecido al acceder a la banda siempre desde posiciones similares. El reto estaba de nuevo en Barajas. *The Beatles* tenían programada una segunda actuación en Barcelona y obligatoriamente iban a pasar por el aeropuerto.

El 6 de julio de 1965 *Pueblo* publicaba una foto firmada por Juana Biarnés en donde los componentes de *The Beatles*, a su llegada a Barcelona, bajaban por la escalerilla del avión llevando sobre sus cabezas unas monteras de torero que cubrían sus melenas [Fig. VII,47-48]. Biarnés, tal y como se explicita en el pie de foto, pudo desplazarse hasta Barcelona en el mismo avión en el que viajaron Ringo, John, Georges y Paul. Una hazaña que convertiría a la joven fotógrafa en la artífice del mayor reportaje en exclusiva realizado a *The Beatles* en su primera visita a España.

Este ímpetu por conseguir «el reportaje» hizo que Juana se las ingeniase para colarse en el avión que llevaría al grupo de Madrid a Barcelona: “Conseguí el billete en el avión de los Beatles pues porque utilicé, digamos, mi *charme*. Fui a ver al relaciones públicas de Iberia que era un señor muy presumido y que le encantaban las señoras. Y claro, fui a llorarle” (FJGR:CJB 2014). Una vez dentro, Biarnés se escondió en el aseo del avión hasta que



[Fig VII, 47] Juana Biarnés (Barcelona, 1965). *The Beatles bajando del avión en el aeropuerto de El Prat*. AP. HCCII.

[Fig VII, 48] Juana Biarnés (Barcelona, 1965). *The Beatles bajando del avión en el aeropuerto de El Prat*. AJB.

despegó rumbo a Barcelona. Así lo contaría la propia Juana en el documental *The Beatles en España* (RTVE, 1995):

Era un *Superconstellation* y al final de la cola del avión es donde estaban los servicios. Los servicios se cerraban con estas puertas un poco de acordeón, no eran como las puertas fijas como hoy día. Yo me metí ahí dentro, me encerré ahí y esperé a que todo el mundo subiera. Y ya cuando el avión había despegado yo monté mi cámara con mi teleobjetivo. Porque, justamente, los asientos de ellos eran los del final. Yo hice bastantes fotos. Estaba muy feliz pero muy nerviosa. Hasta que de repente vi una sombra enorme que venía hasta la puerta del servicio donde estaba yo. Era un guardaespaldas que se había dado cuenta que ahí estaba pasando algo. Tanto Ringo Starr como John Lenon se habían dado cuenta que por aquella puerta salía un tubo negro. Y claro, ese tubo negro era yo.

Una vez descubierta, Biarnés tuvo que hacer alarde de su simpatía y encantos de mujer —de su *charme*— así como de sus conocimientos de inglés para ganarse el favor de la banda. Finalmente, el grupo se rindió ante su arrolladora personalidad y Juana consiguió la exclusiva del reportaje fotográfico de ese viaje en avión: “Lo de los Beatles fue una provocación. Me sentía yo con la obligación de situarme como reportera a nivel internacional”. (FJGR:CJB 2015).

En Barcelona *The Beatles* se hospedaron en el Hotel Avenida Palace. Una vez más, Biarnés se abrió paso entre la multitud de fotógrafos que ahí se dieron cita para fotografiar de cerca de la banda en la rueda de prensa celebrada en el hotel, como documenta la imagen fotográfica del fotoperiodista Horacio Seguí [Fig.VII,49]. No obstante, no contenta con ello, Juana acabará escabulléndose por el montacargas hasta lograr acceder a la planta en que estaban alojados y llamar a la puerta de la habitación donde descansaba la banda:

Yo llamé por la cara a la puerta y me abrió Ringo Starr y me dijo: «¿Otra vez tú?» Así, muy simpático, en inglés. Y digo: «Sí, porque yo tengo que hacer más fotos. Yo ya he empezado una historia y la tengo que terminar y por favor os pido, yo no os voy a molestar, dejadme por favor que os haga un poquito cómo pasáis las horas antes del concierto». Y bueno, pues todos empezaron a gritar por ahí dentro y me dejaron pasar. Y pasé la toda jornada antes del concierto con ellos. Y, por supuesto, sin parar de hacer fotos. (Biarnés, 1995)

De todo este amplio reportaje fotográfico *Pueblo* sólo publicó la foto de la escalerilla del avión. *The Beatles* subieron y bajaron varias veces por la escalera, con y sin montera, para satisfacer la demanda de toda la prensa allí convocada. Evidentemente, era mucho más pintoresca la fotografía de los melenudos con la montera puesta [Fig.VII,47-48]. Era una muestra más de esa victoria de lo español sobre lo extranjero, del poder de nuestro *typical spanish*, como ya recordaba Augusto Algeró, en boca de Marisol, en *Búscame a esa chica* (Fernando Palacios, 1964). Y es que tal y como se reafirmaba en el texto de crónica del concierto de Madrid y, a diferencia del histerismo causado en otros países, gracias a nuestra españolidad “aquí no sucedía nada... ¿Cosas de la España diferente? Quizá” (*Pueblo*, 3 julio 1965:32):

Y cuando llevo todo el reportaje al periódico me dicen: «No, no, no... Esto ya no lo vamos a publicar». Porque claro, ya se había encargado la censura de decir: «Ojo, no ampliéis aquí, digamos, la publicación del paso de los Beatles por Madrid y por España porque son unos perversos, porque estos van a corromper la juventud, porque se dejan el pelo largo. Porque bueno, bueno, bueno...» Los periódicos publicaron la noticia, el paso por aquí, y se acabó. (FJGR:CJB 2015)

Aunque *Pueblo* seguiría publicando noticias en relación a los *The Beatles* en los meses sucesivos, lo hará de forma crítica y cuestionando el éxito futuro de la banda. Así las cosas, la primicia del reportaje del viaje en avión vería la luz en la edición de julio de la revista *Ondas* [Fig.VII,50-53]. Revista que, pese a anunciar bajo el reclamo *Un reportaje en exclusiva sobre los Beatles*, dará su portada a una fotografía a color de la joven ye-ye France Gall [Fig.VII,54]. Una jovencísima cantante que en marzo de ese mismo año había ganado, representando a Luxemburgo, el Festival de la Canción de Eurovisión con el tema *Poupée de cire, poupée de son* (Serge Gainsbourg, 1965). *Ondas*, aunque siguió en la línea oficial en el tratamiento informativo de la visita a *The Beatles* a Madrid, deja entrever que, quizá, no todo había sucedido tal y como se había contado:



[Fig VII, 49] Horacio Seguí
(Barcelona, 1965). *Juana Biarnés*
fotografiando a The Beatles en el Hotel Avenida
Palace. AHS.

El resumen de las dos jornadas en nuestro país resultaría bastante contradictorio porque hay opiniones para todos los gustos y se aportan hechos y pruebas de todos los colores. Una cosa sí quedó bien clara: la juventud española tiene una personalidad más acusada que la de otros países puesto que no se organizaron los alborotos con que se señala la presencia de estos muchachos ingleses en cualquier parte del globo. (*Ondas*, julio 1965:14).

La propia Juana Biarnés será la encargada de escribir también la crónica de esta jornada con *The Beatles*. Entre sus declaraciones, comenta el origen y motivación de este reportaje. Como ya se podía intuir, es fruto de su inconformismo y la necesidad interior de conseguir buenas fotografías:

En el aeropuerto de Madrid solo les esperaban unos doscientos fans; no permitieron que fueran más. Lo que más abundaba eran periodistas e informadores de radio. Tuvo un lugar en la rueda de prensa, con tiempo limitado. [...] Se preguntaron muchas tonterías. [...] La única fotografía algo buena que conseguí en Madrid fue una tomada entre rejas en la enfermería de la plaza de toros de Madrid. Como no estaba contenta de mi labor, decidí volar con ellos, rumbo a Barcelona: la cámara de fotos la introduje libre de su funda, en mi bolso de mano (p.14).

En total fueron ocho las fotografías publicadas. Las tres primeras están realizadas en el avión y el resto del interior de la habitación del hotel Avenida Palace [Fig.VII,55]. Tomadas ya con el consentimiento de los componentes del grupo, Biarnés elige disparar su cámara una vez que se ha logrado crear un clima de confianza y tranquilidad entre ella y el grupo. Sus fotos muestran a unos *Beatles* en la intimidad. Aparecen relajados, haciendo lo que harían si Juana no estuviera allí con ellos. Tumbados en la cama leyendo, bebiendo gaseosas, fumando o tocando la guitarra española... Precisamente, ese el punto más

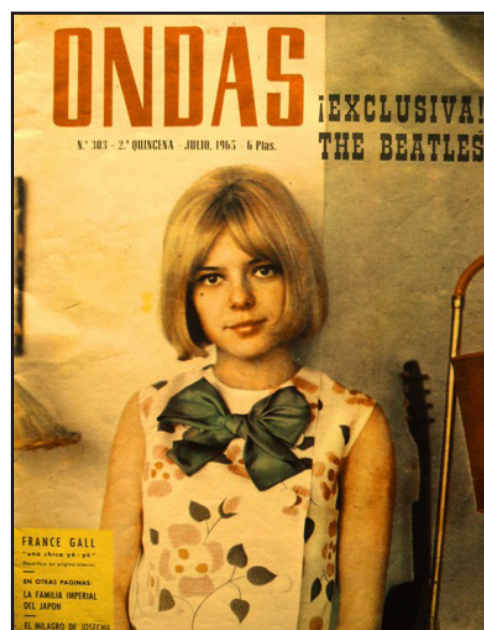


[Fig VII,50] Ondas (Julio 1965). *Una jornada con Los Beatles en Barcelona.* AFJGR.



[Fig VII,51-52-53] Juana Biarnés (Madrid-Barcelona, 1965). *The Beatles en el avión que les traslada de Madrid a Barcelona.* AJB.

[Fig VII,54] Ondas (Julio 1965). *Exclusiva The Beatles.* AFJGR.





[Fig VII,55] Juana Biarnés (Barcelona, 1965). *The Beatles en el Hotel Avenida Palace*. AO.AFJGR

destacable del modo de operar de Juanita Biarnés. Incluso los propios Beatles, accedieron a que les acompañara de nuevo a la suite tras la rueda de prensa que se celebró esa tarde en el hotel. El mismo Paul, ante el recelo de su secretario le exclamaría: “Juanita es nuestra amiga” (p.15).

La intimidad a la que da acceso la fotografía es algo característico de muchos de los reportajes de Biarnés. La fotografía actúa como una puerta de entrada a la vida cotidiana del personaje. Fotografías que muestran una verdad informativa alejada de toda pose, escenografía o teatralización con el que suele presentarse ante los medios cualquier personaje público. A esta naturalidad con la que se aproxima al personaje, contribuye el hecho de que Biarnés evite, siempre que sea posible, disparar con flash. Algo que extrañó incluso a los propios *Beatles*: “Les hace gracia que haga las fotografías sin flash; no creen que puedan quedar bien. Les he enviado unas copias. Son muy aficionados a la fotografía. Tal será así que: también se llevaron como recuerdo el estuche de mi cámara fotográfica” (p.15).

Será a propósito de estas conversaciones sobre cómo disparar con la cámara cuando se produzca un hecho importante en las pretensiones de Juana en hacer el reportaje más importante de cuantos se hicieran de este primer viaje a España. En la habitación donde se alojaban los componentes de la banda se encontraban varias mujeres más. Entre ellas Bery Audley Bryden, una cantante inglesa de jazz (1920-1998) que estaba en ese momento en Barcelona. Juana Biarnés la retratará con su cámara al menos dos veces según las tiras de contacto de los negativos del reportaje original, en donde parece manipular también una cámara de fotos. [Fig.VII,56]. El dato adquiere relevancia ya que el periódico musical británico *New Musical Express*, en su número 970 de 13 de agosto de 1965, publicará un reportaje en relación al encuentro entre la cantante de jazz y *The Beatles* en Barcelona. En la crónica se publicará una retrato de grupo de Bryden junto a la banda de Liverpool [Fig.VII,57]. Aunque no se menciona la autoría de la fotografía, es muy probable que el disparo haya sido de Juana Biarnés a tenor del juego de cámaras que acontecía en la habitación. Dado que en los negativos del archivo Biarnés no aparece un negativo que coincida con la imagen publicada en el periódico británico, es posible que Juana utilizara la cámara de la propia Bryden. Artista a la que poco después dedicará un reportaje que será publicado en *Pueblo* el 22 de julio de 1965: “Bery Bryden acompaña su jazz con una tabla de lavar”.



[Fig VII,56] Juana Biarnés (Barcelona, 1965). Bery Bryden en la habitación de *The Beatles* en el Hotel Avenida Palace. AJB.

[Fig VII,57] *New Musical Express* (13 agosto 1965). *Beatles remembered Beryl's Washboard*. AFJGR.

En la crónica de esta jornada con *The Beatles* en la habitación del hotel Avenida Palace, *New Musical Express* se hará eco de las dificultades de Juana a la hora de entrevistar a Paul: “It really was fun, that press conference. A lady journalist was trying to interview Paul even though she didn’t speak English, so he was using Spanish! He seems to know it quite well”. Así las cosas, y para la sorpresa de la propia Juana, su intrépida aventura con *The Beatles* había conseguido salir en la prensa internacional.

[Fig VII,58] Juana Biarnés (Barcelona, 1965). *The Beatles* en el Hotel Avenida Palace. AJB.



El mismo número del *New Musical Express* hablará también del ambiente que se vivía en la habitación y sobre cómo se improvisó una pequeña juerga flamenca con guitarra española incluida: «At their hotel after the evening show, John got me to sing “Movin’ On” to his guitar accompaniment, then Paul played some flamenco». Esta misma guitarra que compraron los *Beatles* en su viaje a España, también será la protagonista de varias de fotografías del reportaje publicado en *Ondas*. En una de ellas, aparece Paul con la guitarra en los brazos. En otra, Juana retrocede un poco a la hora de tomar una fotografía de grupo para que en primer plano aparezca en la esquina inferior izquierda el cuerpo de la guitarra [Fig. VII,58].

Esta españolización que se hace de la imagen de *The Beatles*, que ya tenía su precedente en la fotografías con las monteras de torero, se enfatiza aún más si cabe con las declaraciones de la propia Biarnés. Aunque –como ella misma comenta en la crónica– les enseñó algunas frases en catalán, el discurso principal de *Ondas* girará en torno a cómo lo español ha sabido conquistar la esencia paradigmática de lo yeyé:

John no dejó de tocar la guitarra española ni un momento, casi todo obras clásicas españolas. Me hablan de obras de Albéniz. [...] Les gusta mucho el flamenco: les he enviado también *La Antología del Cante Flamenco*. Quieren hacer algunas canciones de cadencia española. [...] Me piden que les cante una rumba... Yo les enseño a tocar las palmas. [...] Han comprado varios ejemplares de “Toros y Toreros” de Picasso y Luis Miguel Dominguín (Biarnés, 1965:15).

Realizado con mayor o menor intención autopromocional, todo este imaginario españolizante del que *The Beatles* se rodearon fue aprovechado por *Pueblo*, al igual que el discurso oficialista del NO-DO, como signo de la victoria de la esencia española sobre la esencia de lo melenudo. Cualquiera que sea lo que eso significase. A este respecto, Biarnés arrojará en *Ondas* una lanza a favor de la banda. En relación a sus cabelleras, que tanto preocupaban en *Pueblo*, aquí dirá: El origen de las melenas es así: En un principio solo las llevaba John, y era el que más éxito tenía; los periodistas se hacían eco de ello, los fans se dejaban crecer el pelo y... optaron todos por dejarse crecer el pelo (p.15).

Pues parece que Juana había resuelto el misterio. Contra todo pronóstico, era un arma infalible para ligar con las chicas. Así las cosas, los españoles podían respirar tranquilos ante el temor de que dejarse crecer el pelo afectase en algo a su masculinidad. Todo lo contrario. Por último, Biarnés cerrará el reportaje con unas bonitas palabras a modo de defensa: “Por lo que deduje de mis conversaciones con ellos, tienen un sano concepto de la vida, no exento de moralidad, y un elevado pensamiento de los valores humanos” (p.15).

Antes de abandonar la habitación, una foto de recuerdo que testifique que, efectivamente, ella estuvo ahí junto a *The Beatles*. Aunque Biarnés había salido ya en algunas fotografías a través de su reflejo en el espejo de la habitación, mejor que alguna de las chicas coja la cámara de Juana para que ella pueda sentarse junto a los melenudos. ¿Alguien a quién se le de bien hacer fotos? [Fig.VII,59].



[Fig VII,59] Anón. (Barcelona, 1965). Juana Biarnés con The Beatles en el Hotel Avenida Palace. AJB.

¹ *Gauche Divine* o Izquierda Divina es una expresión que, tras ser acuñada por el periodista Joan de Sagarra, fue empleada para denominar a un conjunto de intelectuales, artistas y otras personalidades de la cultura catalana que compartieron, en mayor o menor grado, una sensibilidad y un talante vital común durante la década de los sesenta y los primeros años de los setenta.

² Luis Aguilé rodará en Buenos Aires en 1962 la película *La Chacota*, dirigida por Enrique Dawi. Una de las secuencias más famosas será cuando Aguilé, junto a Mariquita Gallegos, interpretan el tema *Con ritmo de twist*, donde ante las cámaras de televisión enseñan cómo ha de bailarse este nuevo ritmo. Actuación que, casualmente, hará arder los cables del circuito eléctrico del plató. Al año siguiente de rodar *La chacota*, Luis Aguilé se establecerá definitivamente en España, donde triunfará con el tema *Dile*, considerada una de las primeras canciones del verano.

³ En su origen la canción fue compuesta para Luis Aguilé y llevaba por título *Un chico ye-ye*.

⁴ La polémica sobre el pantalón femenino rebasaba los límites de la moralidad para incidir en la esencia misma de la feminidad que con tanto empeño defendía la Sección Femenina. A este respecto, y a pesar de que en los años sesenta el pantalón para mujer se impone por su comodidad, seguían retumbando las voces que se alzaban en su contra: “Ante la extensión cada vez mayor de los pantalones femeninos y ante la importancia que reviste este fenómeno actual, no puede el escritor (quedarse) [...] sin señalar esta anomalía, este absurdo y esta aberración de que una mujer se vista a contrapelo de su naturaleza. Según este proceder, podría aparecer de la noche a la mañana la moda de que los hombres salieran a la calle vestidos de mujer, con falda larga, peineta, rizos, abanicos, pinturas, pendientes, collares, anillos, dijes, orejas rasgadas, falda ceñida, escotes por todos los ángulos. Vistiéndose de hombre, adquirirá la mujer los modos hombrunos..., gestos, palabras, y hasta el tono de voz sonará en bronco, desechando ex profeso la cuerda de tiple que es su fonética propia” (Vega, 1952: 31-32).

⁵ La cita hace alusión a la parte final de la nota a la segunda edición que realiza Camilo José Cela para su novela *La Colmena*. Esta obra fue censurada en España y tuvo que ser publicada en Buenos Aires entre 1945 y 1946. Manuel Fraga, al ser nombrado ministro del interior, autoriza la primera edición en 1951.

VIII. EL YE-YE ES INOCENTE

Pues sí, señores; esta es una chica ye-ye. Y no nos pregunten más. Porque ye-ye son dos sonidos guturales que no significan nada y que significan todo esto: juventud, nuevos ritmos, nuevas modas, nuevas costumbres. No toda la juventud es ye-ye, pero sí todos los ye-yes son jóvenes. [...] ¿Ustedes los quieren ver? Vayan adonde Juana Biarnés tomó esta fotografía. (*Pueblo*, 19 junio 1965:1)

El mundo del ye-ye es ese mundo que no sufre y que apenas ríe; un mundo que pertenece a todas las generaciones, la de antes y la de ahora; la de hoy, eso sí, la adorna con una indumentaria especial. [...] Véalo y compruébelo, le guste o no le guste. Pero por favor, no juzgue todavía, eso no. (*Pueblo*, 20 enero 1965:32)

En 1961 Juana Biarnés trabajará como foto-fija en el largometraje *Juventud a la Intemperie* [Fig.VIII,1-2]. El film, dirigido y producido por Ignacio F. Iquino y con guión de Federico de Urrutia pronto se convertiría, como se anunciaba en la prensa, en “la película más discutida de la temporada” exponiendo “un problema vigente señalado con toda su crudeza” (*ABC*, 13 octubre 1961:20). Y es que en los albores de la década de los sesenta y “sensible a las inquietudes de su tiempo, del que aspira a ser reflejo y testimonio, el cine viene manifestando una viva ansiedad ante los problemas que crea la existencia de una juventud descarriada, de una juventud «podrida»” (*La Vanguardia*, 7 septiembre 1961:22). Esta juventud en podredumbre, a la intemperie, era definida por el mismo diario como



[Fig VIII,1]. IFI España (1961). *Juventud a la intemperie* [póster]. CP.

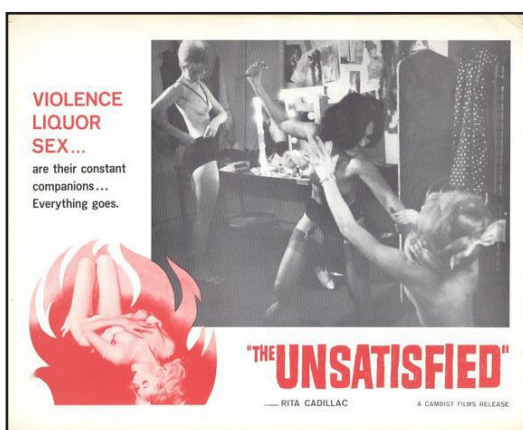
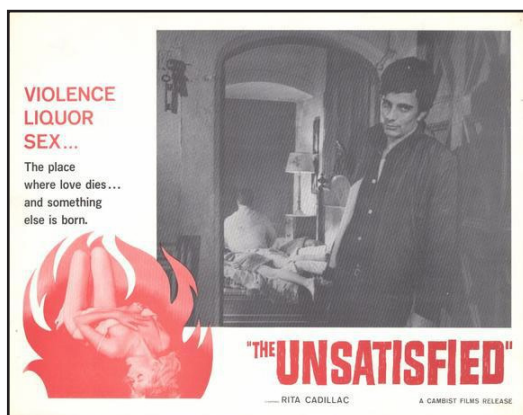
[Fig VIII,2]. Ediciones Musicales IFI (1961). *Juventud a la intemperie* [EP]. CP.

ese “conjunto de seres que perdieron ideales y ambiciones, salvo los de gozar de la vida locamente y sin ningún esfuerzo” (p.22). Una juventud que, aunque no era mayoritaria en nuestro país, comenzaba a resultar un problema por el efecto contagio que podía producirse a través de la música y los nuevos ritmos extranjeros: “en España este problema no es tan angustiante como en otros países, pero empieza a revelar ya signos inquietantes” (p.12).

El film relata lo ocurrido en el curso de una jornada desde las siete de la tarde a las cuatro de la mañana, en una ciudad que lo mismo podría ser Madrid que Barcelona. Una joven es misteriosamente apuñalada en el momento en que está telefoneando desde la cabina de un club. A raíz de aquí las pesquisas del comisario de policía del distrito sacará a relucir “el clima moral en que se desenvuelve este fragmento de juventud podrida” mostrándose “unos tipos representativos de las diversas gradaciones y variantes de la juventud extraviada”. Al borde de la sima, la única esperanza de redención de esta juventud descarriada será la salvación que venga de “su propia reacción moral, de la resurrección de sus adormecidos sentimientos cristianos, de la pureza que aún restaba en su alma” (p.12).

La particularidad de este proyecto cinematográfico será que algunas de las secuencias se rodarán dos veces para preparar la película de cara a su distribución internacional. Por tanto, en sus funciones como foto-fija del *film*, Juana Biarnés debería prestar especial atención a todas estas escenas que luego serían claves a la hora de promocionar la película a través de fotocromos, cartelería y otros materiales publicitarios [Fig.VIII,3-5]. Así, bajo el título *The Unsatisfied* y *La Regina dello strip-tease*, el montaje de *Juventud a la Intemperie* para mercados extranjeros incluirá escenas de violencia, de desnudo y sexo explícito que la censura en España no toleró pese a la habilidad de Iquino para moverse por la Administración (Sánchez Barba, 2007: 287-390) de cara conseguir luz verde a un proyecto que se entendía como aviso y llamada de alarma a esa juventud fiel al Movimiento que debía mantenerse firme en sus convicciones y para no marear los principios de la Falange con piruetas y cabriolas de *twist*. Así las cosas, la película comenzará con un narrador omnisciente que advierte de los peligros de no cerrar filas en torno a los victoriosos ideales de la España de 1939:

He aquí el escenario, la urdimbre de cualquier gran ciudad del mundo. Entre sus tentáculos de cemento, entre el humo y el estrépito, la aglomeración y el desasosiego, acosada y tentada por las más bajas solicitudes de la corrupción espiritual, alientan extensos núcleos de una



[Fig VIII,3-5]. IFI España (1961). *Fotocromos de la película Juventud a la intemperie*. CP.

juventud sin ideales. Los esfuerzos realizados por los estadistas y las entidades seculares para arrojar el desangelamiento moral de las nuevas generaciones sin amor al pasado ni fe en el futuro, que viven como en un estado de angustia nacido del caos que provocó la última contienda universal, no han bastado para evitar que, junto a una juventud que se prepara para construir un mundo mejor, enardecida de nobles ambiciones, se agite y se consuma en el nirvana de su desaliento, y en los percances morbosos de cada día, otra juventud que vive a la intemperie.

La película, como apunta Sánchez Barba (2007), pretenderá ponerse al día en cuanto a la denuncia de una juventud ya algo acomodada: “la de los hijos de los que lucharon en la guerra, un tanto faltos de ideales y que prefieren los clubs nocturnos al encuadramiento en las organizaciones falangistas que ya no tenían demasiada acogida a comienzos de los sesenta” (p.390). Víctimas, en cualquier caso, de un nefasto cambio social y de sus efectos sobre la moral tradicional en el que la responsabilidad no parece recaer en el Régimen —diluyéndose la posibilidad de una denuncia política— sino en unos padres que han descuidado la educación en valores de sus hijos permitiéndoles adscribirse sin control a

las nuevas modas en el vestir, a la música extranjera y a la convulsión corporal con ritmos y bailes que suponen la antesala de prácticas afectivas poco decorosas. Consignas como “Nosotros no tenemos la culpa de lo que hicieron nuestros padres”, «¡Trabajar es anatema! ¡Queremos divertirnos! ¡Que trabajen las máquinas!» o «Tenemos un himno: el Rock&Roll. Un objetivo: la luna. ¿No es bastante?» empezaban a encontrarse escritos en los márgenes de algún cartel de un bar de música moderna. Efectivamente, en estos primeros años de la década de los sesenta algo empezaba a pudrirse. Pero no sería, precisamente, la juventud.

No obstante, el interés que suscitaba todo lo que acontecía en estos clubs y *boites* de Madrid y Barcelona será manifiesto en un diario como *Pueblo*, que según avanzaba la década de los sesenta mirará cada vez con más interés todo aquello que afectase a uno de sus públicos más importantes: los jóvenes entre quince y veinte años. En este sentido, Juana Biarnés —que aparte de ser una de las pocas mujeres fotógrafos que actúan en Madrid, había demostrado ser también una excelente bailarina de *twist* (*Pueblo*, 8 marzo 1962:9)— se convertirá en un pieza clave en documentar el supuesto proceso de podredumbre de esta juventud a la intemperie con la que ahora, en Madrid, compartirá tantas y tantas noches de yeyeo.

El fenómeno *Beatles* será, sin duda, uno de los asuntos que más interés suscitará en la páginas de *Pueblo* a este respecto. Especialmente en el contexto de su primer viaje a España. En un intento por comprender el furor que causaba la banda británica como uno de los signos articuladores de la nueva sensibilidad ye-ye, *Pueblo* intentará ofrecer a los desconcertados padres y a los exaltados hijos una explicación sociológica del fenómenos desde dos posturas distintas:

«Fenómeno sociológico». Las dos palabras —mágicas— han salido al paso de los Beatles y su fulgurante galope popular, No es extraño. Piénsese que las mismas dos palabras han aparecido, también, en España para calificar el llamado «boom» Cordobés. Psicólogos y sociólogos se esfuerzan en fabricar teorías. Es lo suyo. De todas he aquí dos que, si no han de ser exactas. serán, por lo menos, curiosas:

INOFENSIVOS. Teoría un poco retorcida, según la cual el ejército de muchachas ululantes han puesto su adoración en los Beatles porque ellas, las muy cuitadas, recuerdan los «malos tratos» recibidos de los mayores en su infancia, y ven en Paul, John, George y Ringo una especie de ahombres medio niños y, por tanto, inofensivos. Al menos, en teoría.

HÍBRIDOS. Aquí los sociólogos afinan más: resulta ahora que los Beatles conquistan a las adolescentes porque son duales, ambiguos, híbridos. Porque son adultos y pueriles, masculinos y al mismo tiempo peinados como mujeres. Aparentemente gamberros; pero limpios, amables y encantadores. Todo puede ser. (*Pueblo*, 2 julio 1965:23)

Excluyendo de cualquier responsabilidad al Régimen y haciendo retorcida toda sospecha hacia un ámbito de familiar restrictivo y autoritario, todo parecía apuntar que el triunfo de *The Beatles* se debía a una suerte de hibridación de género que, en el contorneo y convulsión de los cuerpos al ritmo de la música, hacía que los patrones de lo masculino y lo femenino se mezclasen generando una peligrosa metamorfosis de roles y conductas indecentes en lo afectivo y sexual. Este gamberrismo de la corporeidad andrógina pasaba, como signo manifiesto y en primera instancia, por el hecho de que los chicos se dejaran el pelo largo. Más allá, como explica la propia crónica, del casual y deportivo origen del famoso estilismo capilar:

George (George Harrison) Solista de guitarra, veintidós años. Melancólico y abstraído. A él se debe la invención de la célebre cabellera. Como en todos los momentos estelares de la Humanidad (véase Newton y su manzana), todo ocurrió casualmente: volviendo el mozo, un día, de la piscina mirose en el espejo y allí fue el quedar maravillado del efecto de sus cabellos sobre la frente. Nació el peinado «beatle», y hasta hoy. (p.23)

Esta nueva articulación de la masculinidad que orbitaba en torno al cabello de la banda británica era señalada y cuestionada reiteradamente en los días previos a la actuación de *The Beatles* en Las Ventas:

Por primera vez una juventud española se va a enfrentar con el símbolo físico de otra juventud. Aquí no se trata ya de comentar. Se trata de juzgar y reaccionar. Cientos de miles de muchachos pasean sus melenas por esas calles y plazas del mundo. Cientos de miles de muchachas conviven y aceptan y comparten su pan y su sal con esta masculinidad nueva, adolescente y cabelluda. [...] Miles de españoles (maduros en su mayoría, pero no todos) han tomado posición «ideológica» ante ellos. Muy hispánica, por cierto. Otros miles están a la expectativa. Algunos cientos les imitan. Bien; ya han aparecido. Son dos juventudes. Frente a frente. (p.23)

Este enfrentamiento discursivo explica el interés que tendrán las fotografías que Juana Biarnés y Raúl Cancio tomen de Pirulo o de Ángel Peralta tanto en las Las Ventas el día del concierto de la banda en Madrid [Fig.VII,42-46]. De modo similar, legitimaría determinados comportamientos de las fuerzas de seguridad hacia los jóvenes fans que, sin poder adquisitivo suficiente para comprar una entrada, se reunían alrededor de la plaza de toros para poder escuchar desde fuera el concierto:

Recuerdo a un chico que estaba a mi lado, llevaba el pelo un poco largo, un poco a lo Cliff Richard. Apareció un policía por ahí y le dijo «A ver si te cortas el pelo». Él le contestó «Déjeme, usted a mi usted no me toca.» Y acto seguido, nada más decirle eso, emprendió contra él a tortazos. Calculo entre ocho o diez bófetas dándole pero así, de lado a lado.

Así recordaba Manuel Bustamante en unas declaraciones para el documental *The Beatles en España* (RTVE, 1995), el día del concierto de *The Beatles* en Las Ventas. Él, estudiante en 1965, como otros jóvenes de su edad fue detenido por la policía simplemente por estar en el exterior de la plaza:

Era la primera vez que veía un tumulto, una manifestación. Y es que aquí, en la entrada de la plaza de toros había como dos filas, habían hecho como un pasillo de personas. Yo recuerdo que había bastantes policías. Pero no es que hubiera mucho follón, pero sí había un movimiento raro de personas. Se oían gritos, carreras para un sitio, para otro...pero sobre todo de la policía. Pero no quise pararme porque me daba miedo no sea que me metiese en un follón. Y mira que, cuando estoy parado precisamente ahí, serían las nueve, nueve y pico de la noche, viene un coche, un 1400 gris de esos ranchera de los grandes, se para delante de mí, se baja un policía de 1,90 y me dice: «Tú, al coche». Por nada, realmente por nada, porque no hicimos nada, solamente mirar. Han pasado ya 30 años y todavía estoy esperando a que me digan por qué fui detenido. Porque no hicimos absolutamente nada, solo mirar.

Tres días después de la crónica del concierto madrileño, *Pueblo* publicará un reportaje que ya aborda de forma expresa la cuestión de la melena en los hombres como signo de patología clínica. Este reportaje irá acompañado de una fotografía de la llegada de *The Beatles* a Barcelona firmada por Juana Biarnés con los componentes bajando las escaleras del avión con la montera de torero [Fig.VII,47-48]:

Ringo, John, Georges y Paul se trasladaron a Barcelona en el mismo avión que nuestra compañera Juanita Biarnés. A su llegada al aeropuerto del Prat, la cantante Franziska les ofreció unas monteras como recuerdo de su estancia en España y algunas muñecas con

trajes de faralaes. Ellos, con el atuendo «very Typical», hacen el «paseillo» por la escalerilla del avión, como cordobeses del cante. Y no un cante «jondo» precisamente... (*Pueblo*, 6 de julio 1965:25).

Esta fotografía dejaba patente el poder de seducción de lo patrio y su supremacía frente a lo extranacional, algo en lo que *Pueblo* insistirá un día antes al informar que “Los Beatles regresaron con sombreros cordobeses a Londres” [Fig.VIII,6] y que John Lennon interpretó, al llegar a Londres, una especie de danza española” (*Pueblo*, 5 julio 1965:5). Un triunfo que se confirmaría también con el escaso aforo que tuvo la plaza de Las Ventas. Julio Camarero, corresponsal del diario en Londres así lo expone en “¿Los Beatles en el ocaso?”:

En las maletas traían lo que alguien ha llamado «El sabor del fracaso» refiriéndose a la media plaza que a duras penas pudieron llenar, por lo visto, los organizadores en la Monumental de Madrid, el viernes pasado. Para un español, siempre es agradable comprobar que nuestra juventud, el país «subdesarrollado», tiene aún metas más importantes que la de mantener a ultranza una mitología de la estridencia y del ritmo epiléptico (*Pueblo*, 6 julio 1965:25).

El artículo, además de plantear el fracaso del grupo británico en los conciertos de Roma y de Madrid, signo claro del ocaso de la fiebre *Beatles* y la victoria moral de la juventud española, ofrece una explicación médica de las ventajas que acarrea que los chicos yeyé se corten sus melenas:

Lo que no ha sabido explicarme todavía el doctor Martínez —que lleva en Inglaterra casi cincuenta años— es el proceso de la melena. En las clínicas psiquiátricas de Londres los especialistas anotan como un síntoma clave de mejoría el momento en que el joven paciente abarrotado de complejos y de greñas se decide a ir a la peluquería para cortarse los rizos que hasta entonces adornaban su ambigua cabeza. (p.25)



[Fig VIII,6]. Fotofax Pueblo (Londres, 1965). Ringo Starr con sombrero cordobés. AP. HCCII.

Esta violencia mediática que afectaba a los procesos de construcción identitaria, situaba a los chicos yeyés en la esfera de lo vandálico, lo criminal y, cuanto menos, en una masculinidad y afectividad sospechosa. Los convertía, como se solía decir, en chicos de personalidad compleja. En un contramodelo al discurso hegemónico sobre la masculinidad que desde otros relatos de cultura como la publicidad se ofrecían a modo de ejemplo a seguir. Es el caso del anuncio de Galerías Preciados “Para hombres...” situado junto a la noticia que psiquiatrizaba al hombre melenudo [Fig.VIII,7].

The image shows a newspaper clipping with two main sections. On the left, a black and white photo of Ringo Starr wearing a cordoba hat, with the headline "Los BEATLES regresaron con sombreros cordobeses" and subtext "MAS DE MIL VOCIFERANTES «FANS» LOS ESPERABAN". On the right, a clothing advertisement titled "Para hombres... Prendas elegantes frescas, cómodas..." featuring a man in a shirt and text describing modern shirts and sport jackets.

Para hombres...
Prendas elegantes frescas, cómodas...

Modernas playeras de fibras sintéticas, algodón y mezclas en colores lisos o en diseños de máxima actualidad.

Chaquetas de «sport» en la mayor variedad de estilos, clases y colores. De fibras sintéticas, algodónes de primerísima calidad, lino, mezclas de Polyester y algodón...

[Fig VIII, 7]. Juana Biarnés (Madrid, 1966). *Candy Johnson*. AP. HCCII.

El discurso sobre la criminalidad del hombre melenudo llegará a manifestarse en la forma de informar sobre la agresión de una joven en Sevilla que será “Apuñalada por un hombre mal peinado” (*Pueblo*, 13 junio 1967: 39) [Fig.VIII,8] o en reportajes que se hacen eco de los problemas que causa la melena en Francia. Una invasión de las costumbres inglesas en el país galo provocará que el cantante Michel Cavaliero sea expulsado de su trabajo en una compañía de seguros por llevar melena larga (*Pueblo*, 1 abril 1966:7) [Fig.VIII,9].

The image shows two newspaper headlines. The top one reads "Apuñalada por un hombre mal peinado". The bottom one is a larger headline: "LAS COSTUMBRES INGLESAS INVADEN FRANCIA" in a red circle, followed by "ORIGINAL LITIGIO LABORAL" and "Cavaliero, expulsado de su trabajo por llevar melena larga".

Apuñalada por un hombre mal peinado

LAS COSTUMBRES INGLESAS INVADEN FRANCIA

ORIGINAL LITIGIO LABORAL

Cavaliero, expulsado de su trabajo por llevar melena larga

[Fig VIII, 8]. *Pueblo* (13 junio 1967). *Apuñalada por un hombre mal peinado*. AP. HCCII.

[Fig VIII, 9]. *Pueblo* (1 abril 1966). *Cavaliero expulsado de su trabajo por llevar melena larga*. AP. HCCII.

Más allá de las líneas generales con las que se afrontaba la invasión de los hombres melenudos, Juana Biarnés ofrecerá una visión mucho más amable exenta de esta carga recriminatoria y patologizante. Sus reportajes, especialmente aquellos que se centran más en aspectos musicales y de indumentaria, se desarrollarán en los habituales códigos de la fotografía de moda y música joven que se conocía a través de las revistas francesas. Así, un año antes de la llegada de *The Beatles* a España, y el mismo día en que *Pueblo* dedica su portada a informar de los actos bandálicos de los jóvenes que salen de la sesión de música moderna celebrada en el Price [Fig.VII,4-5], Juana Biarnés informará desde una posición más cómplice sobre la progresiva transformación de los jóvenes españoles en escarabajos [Fig.VIII,10].



[Fig VIII,10-11]. *Pueblo* (27 febrero 1964).

Los escarabajos empiezan a tener adeptos en España.
AP. HCCII.

El reportaje fotográfico se acompañará con varios titulares y destacados que pondrán de relieve que “«Los escarabajos» empiezan a tener adeptos en España” y que las imágenes que el diario ofrece testifican “El estilo Beatle, en las calles de Madrid”. Como en otras ocasiones, Juana llevará al grupo de jóvenes vestidos como escarabajos ante el madrileño Edificio España para crear este espacio de fricción entre dos contrarios: lo británico y lo español [Fig.VIII,11]. Es más, de no aparecer este edificio o divisar en

otras partes de la Gran Vía podríamos pensar que el reportaje está realizado en cualquier ciudad británica. Por otro lado, Biarnés planteará una actitud distendida y desenfadada de los jóvenes escarabajos madrileños buscando con su cámara el momento en que quedan suspendidos en el aire tras dar un gran salto. Esta codificación, habitual en los editoriales de moda joven y en la forma de representar a los componentes de los grupos de música moderna, actuará como elemento de tensión con el imponente edificio símbolo de la España del desarrollismo.

Estos cuatro jóvenes lucen contentos prendas y pelucas “escarabajo”. Sin temor a los comentarios o al qué dirán se han lanzado durante los dos últimos días por nuestras principales vías para pulsar y conocer la reacción de los moradores de nuestra ciudad ante la nueva moda. En Cibeles, en la plaza de España, en la misma Gran Vía, los comentarios han sido de todo tipo. Los madrileños se han tomado el estilo “beatles” con muy buen humor. Los madrileños lo soportan todo. (*Pueblo*, 27 febrero 1964:22)

Cerrando el conjunto de fotografías, aparecerá una secuencia de retratos, a la manera de catálogo de moda, de cómo afecta el estilo *Beatles* a los peinados femeninos: “Las mujeres han adoptado en sus peinados el nuevo corte ya popularizado en todo el mundo por el conjunto musico-vocal británico” (p.22). Una reconfiguración del peinado de la mujer que pasará, igualmente, por el llamado corte a lo garçon. Algo que, generará nuevos espacios de desdibujamientos entre los cuerpos y los afectos que serán motivo de nuevos reportajes para Biarnés. Algunos de ellos, incluso conseguirán la portada de *Pueblo* del día de San Valentín. Es el caso de “Amor ye-ye”, donde la imagen fotográfica parece mostrar a dos hombres besándose en plena calle [Fig.VIII,12]:

Alguno dirá viendo esta viñeta modernamente amorosa: ¿Pero quién es él y quién es ella?». Pues señores, después de todo, poco importa. Él es él y ella es ella. Y aquí están. Y el mundo (ese mundo que circula, seguramente con prisas, a su alrededor les trae absolutamente sin cuidado. Este es el amor ye-ye: dos pantalones, dos melenas. ¿Pero quién es él y quién es ella? [...] Con falda o con pantalones, una mujer siempre es una mujer. [...] Con melenas o al cero, un hombre siempre es un hombre. [...] Ye-yes o declinantes, los enamorados son siempre los enamorados. (*Pueblo*, 14 febrero 1967:1)

De este mismo proceso de desdibujamiento andrógino participará Rocío Dúrcal en febrero de 1965. No tanto, por la moda escarabajo o yeyeismo de convicción, eso no, sino por exigencias de un guión cinematográfico. Al menos, así lo declararía en el reportaje que lleva a junto a cabo Juana Biarnés en aras de documentar este momento de

metamorfosis capilar. Así pues, Juana captará el preciso instante en el que el peluquero Durán corta el primer mechón de pelo de su larga melena. La joven cantante y actriz, al ver el mechón ya en su mano, se gira hacia Juana con asombro y perplejidad, como si buscara un gesto de complicidad que le ayude a continuar en esta decapitación capilar [Fig. VIII,13]. Terminada la sesión de peluquería, la joven Rocío se siente cómoda y contenta con su pelo a lo *garçon* restando importancia al hecho de cortarse el pelo a lo chico [Fig. VIII,14]: “Solo me tardará en crecer tres años”. Y para que no quede duda de lo feliz que se siente: “luego, para celebrar el corte de pelo, la estrella invitó a todos los asistentes a comer. Incluso a Durán, su verdugo” (*Pueblo-Extra*, 3 febrero 1965:16).



[Fig VIII,12]. Juana Biarnés (Madrid, 1967). *Amor ye-ye*. AP. HCCII.



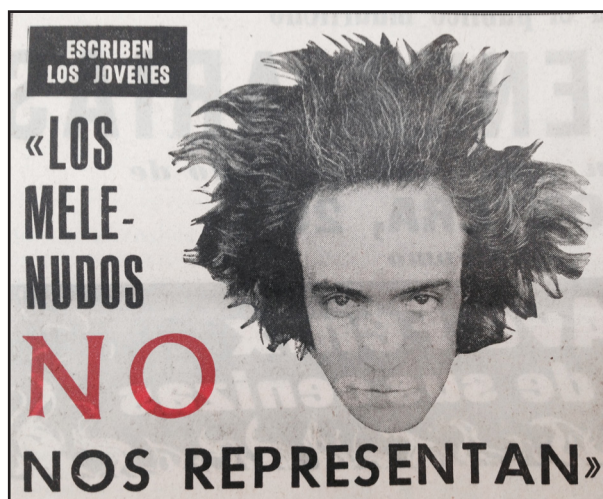
[Fig VIII,13-14]. Juana Biarnés (Madrid, 1965). *Rocío Durcal cortándose el pelo a lo garçon*. AP. HCCII.

El nuevo imaginario del «melenudismo» se convertirá en el centro de debate entre muchos jóvenes lectores de *Pueblo* que, a través de sus cartas al periódico, expresaban sus opiniones sobre la dimensión de este fenómeno social. Entre ellas, resultará de gran interés una de un estudiante santanderino a la que *pueblo* dedicará casi una página: “Melenudos, no nos representan” (*Pueblo*, 10 junio 1967:20). En esencia, este joven planteaba una reflexión que situaba el fenómeno del “minifaldismo” y el “melenudismo” en un relato construido mediáticamente, en base a lo que acontece en círculos muy minoritarios de las grandes ciudades, dejando al margen de esta fotografía social a las capitales de provincia y los núcleos rurales [Fig.VIII,15]:

Señor director: Cuando la Prensa y la radio y la televisión de Madrid se ocupan del “minifaldismo” y del “melenudismo”, lo hacen con un enfoque muy particular del asunto y siempre a nivel de las grandes ciudades. Uno pregunta: ¿es que no hay jóvenes en las provincias españolas? Porque si el “melenudismo”, pongo por caso, es acento que marca la fisionomía de una parte muy reducida de la juventud de ahora en muchas ciudades del mundo, no lo es por igual para la generalidad de nuestras provincias, que es donde de verdad y en mayoría vivimos y crecemos los jóvenes españoles. Para muestra vaya este botón. [...] Si se habla tanto de los melenudos, es porque se hacen demasiado vistos por todas partes. Pero estos simpatizantes de la melena y del vagar no nos representan, ni muchos menos. [...] Y si quiere usted saber o dar a conocer cómo pensamos los jóvenes provincianos, no estaría de más que registrara en algún rincón de su periódico que [...] si a las mujeres les falta formación, la culpa no es de ellas. En la inmensa mayoría de los hogares españoles se enseña a las chicas desde que nacen que su fin es el matrimonio. La educación de las mujeres falla por eso, como tampoco sirve la del hombre. A un chico se le prepara en casa para que escoja no la carrera que más le convenga, sino la que más conviene a sus padres. ¿Qué les parece? (p.20)

Tres días después a esta carta, *Pueblo* publicará la réplica a la misma: “La antimelena y el dinerito de papá” [Fig.VIII,16]:. En este caso, de un joven de provincias residente en Madrid:

La verdad es que en tu carta hay muchas cosas discutibles. ¿Es que los de las melenas se han propuesto representar a alguien? ¿Es que en las grandes ciudades no hay más que ciudadanos nativos y no mayor número de provincianos que, como yo, pongo por caso, venimos a la urbe en busca de una oportunidad para nuestro futuro? ¿Es que la melena es un símbolo de vaguería? ¡Hombre no! Si eres como pienso estudiante, acuérdate del



[Fig VIII,15]. *Pueblo* (10 junio 1967). *Melenudos, no nos representan*. AP. HCCII.

[Fig VIII,16]. *Pueblo* (13 junio 1967). *Los antimelena y el dinerito de papá*. AP. HCCII.

Renacimiento y sus mejores hombres. O de Colón. O de Einstein. Una cabeza sucia y vacía es igualmente sucia y vacía con melena o sin ella. En cuanto al «vagar». ¿no piensas que hay muchos melenudos de esos que trabajan más de dieciséis horas diarias, componiendo sus canciones, orquestándolas, ensayándolas, etcétera y que producen con su trabajo y arte muchos millones a Hacienda, como Los Beatles por ejemplo? ¿Es que esos chicos trabajan menos que los que dicen que trabajan porque estudian un poco a costa del dinerito de papá? Yo creo que no. Yo no tengo melena, ni toco la guitarra, ni vago por ahí, sino que trabajo para costearme los estudios. Los de las melenas ni me molestan ni me preocupan, pero no veo por qué hay que atacarles sin ton ni son. (*Pueblo*, 13 junio 1967:27).

La problemática de la melena se convertirá en todo un filón de temas si implicaba, especialmente, la reconversión de un partidario del melenudismo a lo que marcaba el discurso hegemónico de la moda masculina, que pasaban por la eliminación de la melena como gesto patrio (*Pueblo-Extra*, 18 marzo 1966:1) [Fig.VIII,17]. Convertido en todo un simbólico de la españolización del ye-ye hacia una controlada y contenida rebeldía, la escenificación del yeyismo patrio pasaría por la eliminación de la melena. Así lo documentará la propia Juana Biarnés en un reportaje que conseguirá un amplio y castizo protagonismo en las páginas de *Pueblo* : “Juan y Junior ¡se han «cortao» el pelo!” [Fig.VIII,18-20].

El caso es que si Los Beatles iniciaron la moda de «pelos largos e ideas cortas», nuestras figuras de la canción quieren acabar con esa moda de cabellos largos y se han cortado el pelo bastante. En la página 3 de este suplemento, la historia gráfica, tomada por Juana Biarnés, en las tijeras de Durán —el peluquero de todas las famosas estrellas y de las más altas damas de nuestra High Society—. [...] ¿Será el fin de las melenas en los jóvenes? ¡Que así sea! (p.1,3)

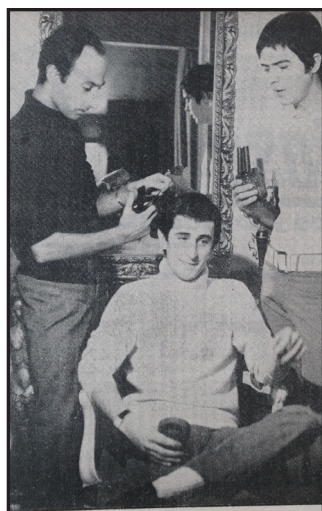
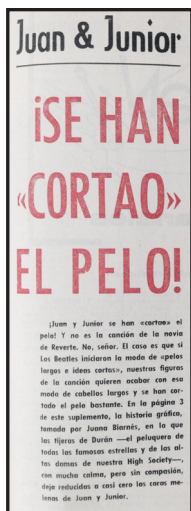


LA MODA
HA ABOLIDO
LAS MELENAS

Peinado
masculino
1966

[Fig VIII,17]. *Pueblo-Extra* (18 marzo 1966).

La moda ha abolido las melenas. Peinado masculino 1966. AP. HCCII.



[Fig VIII,18-19-20]. Juana Biarnés (Madrid, 1965). *Juan y Junior cortándose el pelo en Durán.* AP. HCCII.

Mientras Juana Biarnés permanecía en alerta a todo lo nuevo que acontecía en cuanto a «melenismos» y «minifaldismos», *Pueblo* empezará a hacerse eco de la llegada a Madrid de grupos de jóvenes que provocarían un relato mucho más alarmante y preocupante que cualquiera de los llevados a cabo en torno a los ye-yes. Con fotos de Llorente y crónica de Yale, el 23 de abril de 1966 el diario vespertino publicará un amplio reportaje de tres páginas sobre la llegada a nuestro país de los «Beatniks» [Fig.VIII,21-23]:

Vienen de Francia, donde no les quieren. Acaban de llegar a España, a Madrid. Puede que, antes, hubiésemos visto a uno o a otro, aisladamente. Ahora están aquí, con toda su aparente miseria, sus greñas, su desagradable aspecto de mendigos. Usted se los ha tropezado por ahí. Usted, quizá, ha hecho un gesto vago. Un gesto de sorpresa, de risa o de repugnancia. Se llaman “beatniks”, vaya por delante. Son, en cierto modo, como una plaga. [...] Han llegado con su parvo equipaje: un colchón, latas de conservas y una guitarra al hombro. Han llegado con sus barbas hirsutas, su mirada agresiva y un motón de harapos sobre el cuerpo. [...] Van contra todo lo que es normal, contra todo lo que es organizado, contra la sociedad. [...] Los «beatniks» consideran a la sociedad como algo excesivamente horrendo de contemplar y, en consecuencia, se apartan de ella. Convertirse en paria es para ellos la única manera de entender la dignidad. (*Pueblo*, 23 abril 1966:27-28)



[Fig VIII,21-22-23]. *Pueblo* (23 abril 1966). *Los «beatniks» ya han llegado. Y ahora ¿qué hacemos con ellos?* AP. HCCII.

Pueblo hará un completo seguimiento del paso de los *beatniks* por Madrid y de su hostil recibimiento en las ciudades por donde pasan [Fig.VIII,24]. Expulsados primero de Málaga y luego de Madrid, estos jóvenes melencolios, bohemios y nómadas, “primeros avanzados de esta nueva emigración europea”, finalmente serían expulsados del territorio español por orden de la Dirección General de Seguridad a propuesta del gobernador civil de Málaga. En este sentido, el único reportaje que Juana publicará en *Pueblo* a propósito de los *beatniks* lo hará junto a Jesús Hermida y cubrirá la toma de la Plaza Santa Anta de estos grupos de jóvenes [Fig.VIII,25]: “La Plaza del Escándalo. Los «beatniks» han



**CUATRO «BEATNIKS»
(melenudos, bohemios,
y rebeldes) EXPULSADOS DEL
TERRITORIO ESPAÑOL**

[Fig VIII,24]. *Fotofiel* (Madrid, 1966).

Los «beatniks» en Madrid. AP. HCCII.



[Fig VIII,25]. *Pueblo* (19 septiembre

1966). *La Plaza del Escándalo*. Los

«beatniks» han «tomado» Santa Ana. AP.

HCCII.

«tomado» Santa Ana” (*Pueblo*, 19 septiembre 1966:20). No obstante, y como señala en la propia crónica de Hermida “Alguien debería investigar. No todos son vagabundos” (p.20). Y ese alguien, será Juana Biarnés. La toma de contacto con grupos «beatniks», de los que poco tenían que ver con el vagabundeo, le permitirá acceder en junio de 1966 a un acto de gran valor documental como será una boda *beatnik* [Fig.VIII,26]. Un acontecimiento civil y que además, como era de esperar, suponía todo una estrategia de microrresistencia a la norma hegemónica.

Con la llegada del fenómeno *beatniks*, los discursos sobre la peligrosidad social de los jóvenes ye-yes remitirán en su dureza y saña. Sus melenas se presentarían como inofensivas en comparación con la escenificación en las calles de Madrid de lo *beatnik*. Pero todavía la segunda mitad de la década de los sesenta depararía otro movimiento social propio de la juventud y vinculado a la música y a las sustancias psicotrópicas: los hippies.

Presentados también bajo el discurso de la peligrosidad social, el 21 de agosto de 1968 el diario *Pueblo* abrirá la noticia sobre los Juegos Olímpicos de Invierno de Grenoble con el titular: “Los «hippies» roban banderas olímpicas”. Una excusa perfecta para intentar hacer un retrato social de estos grupos de jóvenes cada vez con más presencia en Europa:



[Fig VIII,26]. Juana Biarnés (Madrid, 1966).

Boda «beatnik». AP. HCCII.

Las banderas son una tentación, una enorme tentación. Tan suaves, tan sedosas, de colores tan seductores. Lógico que los «hippies» cuya filosofía es la pasividad, el conformismo, el desinterés, el pacifismo, además del horror al agua y a la higiene, no hayan resistido la tentación. ¡Son tan lindas las banderas, dan unas ganas tan grandes de llevárselas! (*Pueblo*, 21 agosto 1968:21)

La noticia de este acto vandálico en los Juegos de Invierno del 1968, vendría precedido por un extenso reportaje que ese mismo verano *Pueblo* publicaría de forma seriada a lo largo del mes de junio de manos de Tico Medina por título “Nosotros los hippies”. El periodista viajará a San Francisco para convivir en una comunidad hippie “si no como actor ni como protagonista, al menos como simpatizante” para conocerlos de cerca y hacer una extensa crónica de este “nuevo pueblo nómada y extraño que procede de las cuevas de San Francisco” y que amenaza por convertirse en una nueva revolución juvenil en lo que será denominado por el periodista como el “movimiento greñudo”:

No hay definición en el diccionario español sobre lo hippy. Tampoco hace falta. [...] Porque el «hippy» no sabe ni de donde viene. Tampoco sabe hasta dónde va. Su bandera es el «amor», en todas sus dimensiones y posturas y, están, ciertamente reñidos con el agua. Se lavan poco. En Madrid ya los hay. Se les ve a la legua. Llevan el pelo largo, hasta donde Dios quiere: la barba con piojos y toman aquellos excitantes que su bolsillo les aguanta y la Policía de narcóticos les permite, que les permite muy poco, desde luego. Se han vuelto grifotas y han regresado, en el mundo de los grandes adelantos eróticos, a los primarios lugares de origen de la «hierba». [...] Su lema: «I LOVE», que es lo único aceptable que pueden ofrecer, siempre que no lo lleven a las últimas consecuencias: «ama bien y no mires a quién», que es una especie de aberración de «el amor es ciego», cosa que naturalmente, conduce a extrañas situaciones archivables por la Policía y que atentan a la moral y las buenas costumbres. (*Pueblo*, 13 junio 1968:12).

La extensa crónica de Tico Medina para sentará las bases para generar todo un imaginario que *Pueblo* se encargará de alimentar donde lo criminalizante “Yo soy hippie, dijo aquella mujer después de clavar en el corazón de su hijo una botella rota” (*Pueblo*, 15 junio 1968:16) se mezclará con otras prácticas antisociales como el consumo de drogas de todo tipo “Ahora nos bebemos el barniz de los coches con mucho azúcar para quitarle lo áspero” (*Pueblo*, 13 junio 1968:12) y unas explícitas pretensiones de cambio social: “Nosotros no peleamos por hambre. Sencillamente creemos que ha llegado el momento de reformar las estructuras” (*Pueblo*, 15 junio 1968:16). El mesianismo hippie “el obispo de California nos llamó «descendientes de aquellos primeros cristianos de las catacumbas»”

(*Pueblo*, 14 junio 1968:22) amenazaba por predicar su Buena Nueva por el mundo y *Pueblo* no tardaría en hacerse eco de las primeras comunidades hippies de Formentera (*Pueblo*, 12 octubre 1968:35). De modo paralelo, a partir de 1968 *Pueblo* comenzará a publicar con insistencia largos reportajes, algunos a por capítulos, sobre los efectos del consumo del ácido: “Con el LSD se «ve» la música y se «escuchan» los colores, pero la mente puede quedar anclada en el abismo para siempre” (*Pueblo*, 7 septiembre 1968:36)

Por su parte, *Pueblo* contribuirá desde sus páginas tanto a la deslegitimación del mensaje biopolítico de la “flower generation” mediante la ridiculización de su indumentaria y aspecto físico y, por otro lado, desactivando su poder micropolítico mediante una estrategia de estetización del imaginario de lo hippie en aras de vaciarle de contenido. Ejemplo de ello será la gran fiesta a orillas del Manzanares, donde asistirán dos mil personas, entre ellas Mariola Martínez Bordiú. Un gran acto benéfico en donde los falsos tatuajes, las flores en el pelo, la ausencia de calzado y las guirnaldas de flores de papel hacían furor entre los jóvenes asistentes [Fig.VIII,27-28]: Esto de ser «hippie» es muy fácil. Lo difícil nos espera luego, entre los libros de medicina y económicas (*Pueblo*, 12 octubre 1968:35).

En este relato desactivado y estetizado del mundo hippie, tan falso como la flor de papel y el tatuaje de calcomanía [Fig.VIII,29], aparecerá en los escasos reportajes de Juana Biarnés para *Pueblo* en relación al universo hippie. Entre estos trabajos se encontrará la celebración de una boda hippie —más que entre hippies— llevada a cabo en Madrid [Fig.VIII,30]: “El sábado, en la Iglesia de Santa Catalina, boda «hippy» entre estudiantes. El banquete nupcial tuvo lugar en un prado de la Casa de Campo” (*Pueblo*, 20 abril 1970:48). Desarticulando el poder del amor libre y la colectivización de los cuerpos y los afectos, lo *hippie* en España pasaría por el matrimonio por la Iglesia. Eso sí, siempre con muchas flores, “minivestidos y medias blancas y, para el novio, chaquetas doradas de corte samurái” (p.48). Habrá que esperar a su etapa en *ABC* para ver en prensa los reportajes en profundidad de Juana Biarnés sobre las comunidades *hippies* establecidas en Baleares. En una línea similar a la que Elvira Daudet realiza para *Pueblo* en 1969 — donde convivirá en Formentera con uno de estos grupos: “El hombre regresa al Paraíso: los «hippies» de Formentera” (*Pueblo*, 30 agosto 1969:37)— Juana realizará en 1972 junto a Pilar Trenas y Carmen Rigalt una serie de reportajes que le llevará a publicar las primeras imágenes en prensa de prácticas nudistas en España.



[Fig VIII,27-28]. *Leo* (Madrid, 1968). *Hippies junto al río Manzanares*. AP. HCCII.



[Fig VIII,29]. Juana Biarnés (Madrid, 1967). *Jóvenes con falsos tatuajes*. AP. HCCII.

[Fig VIII,30]. *Pueblo* (20 abril 1970). *Iglesia de Santa Catalina, boda «hippy» entre estudiantes*. AP. HCCII.



Regresando a ese 1968 en donde la llegada de los *beatniks* había puesto en jaque a los periodistas de *Pueblo*, la amenaza pacífica de lo hippie desató una fiebre en la redacción por conseguir el más impactante reportaje mezclándose en sus comunidades o asistiendo a multitudinarios conciertos donde el consumo de ácido y el amor libre se convertían en dispositivos de la revolución *flower power*. En este contexto, lo ye-ye se desplazaría hacia nuevos espacios de legitimación ante la llegada de una fuerza mucho mayor. En comparación con la “greña piojosa”, la cuidada y estudiada melena a lo escarabajo parecía ya una simple chiquillada. La minifalda, por su parte, parecía cosa nimia frente

a la colectivización de los cuerpos y los afectos bajo la fórmula del amor libre. Los ritmos ye-ye —especialmente el de los grupos españoles que cantaban en idioma patrio— se convertían en algo inofensivo al escuchar la propuesta de la psicodelia y una canción protesta con claro y explícito contenido político.

Este yeyeismo tolerado, asimilado e institucionalizado como margen, será objeto de dos grandes reportajes de Juana Biarnés. El primero de ellos será sobre la famosa *Tuset Street*, que según definía la prensa catalana era el “centro de la juventud y la simpatía” (*La Vanguardia*, 9 febrero 1968:22). Tras saltar la noticia de que se iba a rodar una película protagonizada por Sara Montiel [Fig.VIII,31], Juana Biarnés y Raúl del Pozo acudirán como enviados especiales de *Pueblo* para cubrir el rodaje en este célebre “escaparate de una Barcelona próspera” [Fig.VIII,32] y centro neurálgico de la *gouche divine* catalana [Fig.VIII,33]:

Tuset Street es el barrio «beat» barcelonés, una estridencia en la gravedad catalana, una muestra de europeísmo, una calle dominada por las nuevas profesiones (publicidad, cine, boutiques, construcción), por la nueva generación (universitarios, intelectuales, botones, telefonistas, disqueros, maniqués, actores). Decoradores refinados, negociantes avispados, publicistas, casa de discos han levantado el mito Tuset. (*Pueblo*, 6 enero 1968:38-39)



[Fig.VIII,31]. *Pueblo* (16 septiembre 1969). Anuncio publicitario sobre el estreno de *Tuset Street*. AP. HCCII.

Como complemento a este reportaje, Juana realizará a su regreso a Madrid un trabajo sobre el equivalente castizo a Tuset, la denominada *Moncho Street* [Fig.VIII,34]:

Fue como si, de pronto, me hubiera sumergido en un pozo gigantesco donde todo tiene cabida: el grito y la luz, lo absurdo y lo superfluo, la sorpresa y el miedo. Fue como si,

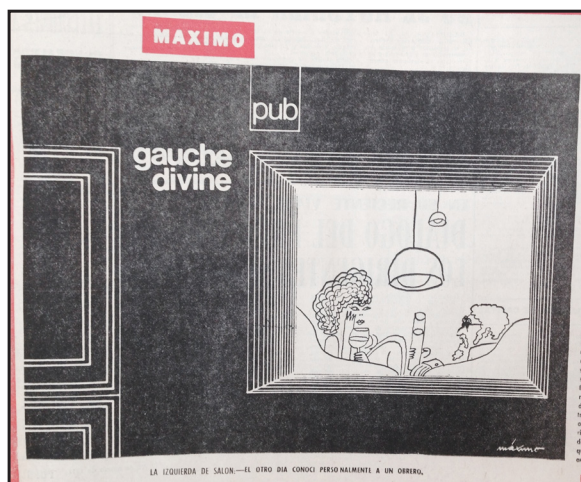


[Fig VIII,32]. *Pueblo* (6 enero1969).

Barcelona: Tuset Street. El mito procesado por la Escuela de Cine de Barcelona. AP. HCCII.

de pronto, hubiera amanecido en otros mundos, con otras gentes y otros objetos. Y, sin embargo, estaba en el corazón del barrio elegante de Madrid. Estaba en la calle de Don Ramón de la Cruz, entre Serrano y Claudio Coello. Una parcela donde se acomoda la gente bien de este país, epicentro de una nueva manera de ser, y donde cada día se improvisan nuevas formas de ser y de decir. Esta es la versión madrileña de la célebre calle londinense King's Road, paraíso del yeyeismo inglés. (*Pueblo*, 18 enero 1968:13)

Al igual que Tuset en Barcelona, Juana presentará una Moncho Street como un espacio de yeyeismo consentido, “tierra de estudiantes, hijos de papá, de aristócratas, de burgueses, de gente bien de vida mal y de otros que no son nada de esto pero les gusta vivir” (p.13), posibilitador de un discurso aperturista y consumista en oposición a las nuevas formas en que la juventud podía construirse ante la posible amenaza de una revolución hippie. Un *flower power* que, en todo caso, había sido ya absorbido y vaciado de contenido para presentarse como una alternativa estética para “esta gente de bien de vida mal”



[Fig VIII,33]. *Máximo* (29 marzo1971). *La izquierda de Salón.—El otro día conocí personalmente a un obrero.* AP. HCCII.

amantes de “lo absurdo y lo superfluo”. La juventud ye-ye, convertida en *target* de marcas comerciales y del *drugstore* más famoso de la capital [Fig.VIII,35], “nuestro público está formado, principalmente, por gente joven, pero también vienen algunas señoras chifladas, ya metiditas en el calendario” (p.13), disponía ya en 1968 de un espacio de microrresistencia desactivado y de todo un repertorio de cantantes y nuevos grupos dispuestos a españolizar las tendencias extranjeras. Para bailar, las *boites* de las *drugstores* se legitimarán como espacio moderno de socialización [Fig.VIII,36]. Entre las recomendaciones, el Pippier Bank Club: “de decoración fastuosa y demencial” y donde “la gente anda derrengada, con aire entre abúlico y fatalista” (p.14).



[Fig VIII,34]. Pueblo (18 enero 1968). En Madrid, Moncho Street. AP. HCCII.



[Fig VIII,35]. Juana Biarnés (Madrid, 1968). Joven en Moncho Street. AP. HCCII.



[Fig VIII,36]. Juana Biarnés (Madrid, 1968). Jóvenes en una boite. AP. HCCII.

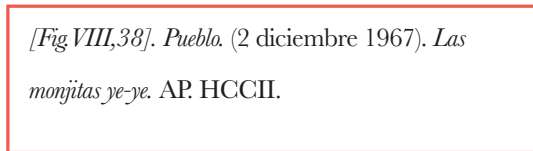
En un momento en donde no había celebridad que de un modo u otro se adscribiese al relato de lo ye-ye [Fig.VIII,37], y con las estudios de mercado colocando a *Pueblo* como el diario preferido de la juventud, el diario vespertino se hará eco de la reacción del yeyeismo patrio en un contexto de turbulencias juveniles en Francia y un *hippismo* todavía de tintes norteamericanos. Así las cosas, en septiembre de 1968 el sacerdote Antonio Aradillas recordará a sus jóvenes lectores de *Pueblo* que “El ye-ye busca lo auténtico”, que “pide la amistad y rechaza la hipocresía”. En su amplio artículo, el ministro de Dios se disculpa entre los padres y las madres ya que sus postura se situará a favor “del bando de los jóvenes” ya que “son los adultos los que están en crisis, no los adolescentes”. Haciendo un llamamiento a la comprensión de la juventud española, insta a los padres a escuchar a sus hijos proponiendo estrategias para articular “el ye-ye en familia”. Respecto a la indumentaria, quita importancia al asunto de los centímetros de la falda “porque no afectan para nada en lo fundamental” y sobre la melena de los chicos la definirá como simple extravagancia y que, “pese a ser uno de los signos externos que nos permiten distinguir a un hombre de una mujer” hay que reconocer que “hay quienes lo saben llevar” y que “el pelo largo de un chico puede darnos una imagen muy limpia del adolescente y no hay razón alguna para identificarla con turbias mezclas de hormonas que modifican el comportamiento de los sexos”. (*Pueblo*, 21 septiembre 1968:42-43).



[Fig.VIII,37]. Alberto Escribano
(Madrid, 1967). *Lucía Bosé en una boîte ye-ye*. AP. HCCII.

Las palabras del sacerdote Antonio Aradillas venían a confirmar algunos de los signos y prácticas de tolerancia y aceptación de los sectores más aperturistas de la Iglesia. En especial aquellos que entendían que había que llegar a los jóvenes utilizando su

Sometido el ye-ye también al psicoanálisis por el doctor Martínez Fornes (*Pueblo*, 20 julio 1967:11), sus conclusiones otorgarán a la juventud ye-ye el reto de izar la bandera del inconformismo: “Son rebeldes, pero no revolucionarios, por lo que la sociedad no puede tomar graves consecuencias correctivas contra ellos” (p.11). Respecto a la melena, la cosa quedará reducida a una cuestión de coreográfica: “En el baile gustan de llevar el ritmo con la cabeza, por lo que prefieren cabellos largos que les cubren las orejas y parte de los ojos, como si fuese un símbolo de lo que no quieren oír ni ver” (p.11).



320



A su disposición se encontraba el informe del secretario general del Consejo Superior de Protección de Menores y el

[Fig VIII,39]. Mamegan. (Madrid, 1967). *Juicio al ye-ye*. AP. HCCIL.

informe que, en calidad de defensor, realizó el doctor don Alejandro Gallego, médico psiquiatra, subdirector del Instituto-Clínica Peña Retama, de Hoyo de Manzanares. Y para quienes necesiten más datos, el propio Jesús Hermida, compañero de Juana Biarnés en las primeras jornadas de yeyeo que se celebraron en Madrid, ponía a su disposición los *Diez puntos sobre el ye-ye español* (*Pueblo*, 26 agosto 1965:27):

1. No se puede hablar de una juventud ye-ye madrileña como se puede hablar de la londinense o parisiense. En Madrid, los jóvenes que viven formalmente en ye-ye son una estricta minoría que se agrupa en dos o tres clubs de los varios cientos que tiene la capital.
2. Existe, indudablemente, otro sentimiento o expresión moderna del ye-ye, más numeroso entre la adolescencia que estudia o la juventud que trabaja. Ninguno de estos sectores puede ser calificado, en puridad de concepto, como ye-ye.
3. La clase social del ye-ye madrileño es, digamos, de altura. Todos visten bien en cuanto a género, pero no llegan a ser estrafalariamente *snobs*. Por otra parte, el presupuesto diario de consumiciones hace de los clubs donde se reúnen lugares prohibitivos para la juventud mayoritaria en España.
4. Su forma de expresión es realmente extraespañola. Está importada de Francia e Inglaterra. Por eso no llegan a prender en la masa joven y resulta, a veces, incomprensible para un observador hispánico.

5. El fenómeno ye-ye español no se ha producido por evolución natural, sino por imposición de unos pocos. No adquiere la fuerza social que tiene en otros países y no significa más de lo que significa cualquier moda en cualquier tiempo.
6. Existe una especie de «honestidad ye-ye» que puede resumirse en la frase de un periodista madrileño: «Cuando bailan, bailan. En nuestros tiempos éramos más hipócritas».
7. El pelo es verdaderamente el símbolo del ye-ye. La longitud del cabello puede ser índice de rebeldía.
8. Al ye-ye, como a toda juventud que se expresa en una cierta dirección, no se le puede oponer un desprecio o una incompreensión.
9. El ye-ye español es una situación pasajera.
10. El ye-ye español siempre será superminoritario. España sigue en las trece de ser diferente.

Tras la deliberación y veredicto del jurado, *Pueblo* anunciaría en la portada del jueves 10 de febrero de 1966: “Lo ye-ye, inocente ¡por unanimidad!” [Fig.VIII,40]. Y es que el imaginario yeyé se dibujaba y desdibujaba a partes iguales no exento nunca de contradicciones y sinsentidos. En una muestra estas idas y venidas respecto a la legitimación y descalificación de los seguidores de los nuevos ritmos, el diario premiará en 1966 con dos *Trofeos Pueblo* a *The Beatles*. Paradojas del destino, John Lennon vendrá a Madrid a recoger el premio con su melena recién cortada: “El rapado John Lennon recibe, en nombre de Los Beatles los dos trofeos *Pueblo* que les correspondieron en nuestro festival Discos 66 ofrecido en la Zarzuela” (*Pueblo*, 1966, 2 de noviembre) [Fig. VIII,41].

**Lo ye-ye, inocente
¡por unanimidad!**

[Fig VIII,40]. *Pueblo* (10 febrero

1966) *Lo ye-ye, inocente ¡por unanimidad!*

AP. HCCII.

[Fig VIII,41]. *Pueblo* (2 noviembre

1966). *Trofeo Pueblo para los Beatles*.

AP. HCCII.



Tras quedar absuelta la juventud ye-ye por unanimidad y legitimar a *The Beatles* con el Trofeo Pueblo, al diario vespertino le quedaba recapitular y llegar a una conclusión sobre el fenómeno del yeyeismo. Más si cabe a raíz de lo que estaba por venir apenas un año y medio después. He aquí la reflexión final de un Jesús Hermida que, junto a Juana Biarnés, exploraron todas las boites madrileñas en busca de la experiencia directa del ye-ye español (*Pueblo*, 2 de abril 1966:31) [Fig.VIII,42]:

Conclusión: hay que dejarles vivir.

Los ye-ye son una parte mínima en la vida española y no se comen a nadie. Al fin y al cabo no significan sino una moda. Ni más importante ni menos trascendente que otras. La juventud ye-ye española se produce hoy como se produjo otra juventud en años pasados. Tampoco se puede afirmar que el ye-ye incorpora su filosofía revolucionaria a la vida del país, entre otras cosas porque el ye-ye celtibérico no es un grupo de pensamiento, desde luego. Si acaso tienen ese defecto: la superficialidad. Sin embargo, muchos de los jóvenes que ahora llevan pelo largo y bailan en ritmo de tornillo serán elementos dirigentes —¿por qué no?— mañana. No hay razón para menospreciarlos. No son menos españoles, menos hombres, menos mujeres, peores ciudadanos o más flojos productores de lo que fueron sus padres a los veinte años. En todo caso, tenemos que distinguir: la juventud española actual, la gran juventud, no es ye-ye en su más estricto sentido. El movimiento no ha tenido aquí el eco que en otros países; Inglaterra, sobre todo. Las causas son evidentes: ser ye-ye es muy caro en España. Conviene también afirmar que el ye-ye español no producirá ningún cambio en el curso de la juventud. Los tiros van, en nuestro país, por otra parte.

Concluyendo: tenemos que respetarles porque ellos respetan a los demás. En último caso, tan España es la suya como la de otros. Sólo que el ye-ye la entiende de otra manera.



[Fig VIII, 42]: Juana Biarnés (Madrid, 1967). *Jóvenes ye-yes en una boîte*. AJB.

CONCLUSIONES



[Fig C,1].Heliopress, (Madrid, 1 de octubre de 1975) *Juana Biarnés en la cornisa del Teatro Real fotografiando la manifestación a favor del régimen franquista y en contra del comunismo, el terrorismo y las injerencias extranjeras.* AJB.

Habían pasado ya más de tres años desde que Juana Biarnés había dejado de acudir cada mañana a la redacción de la calle Huertas 73. Aunque seguía con el espíritu y la energía de una quinceañera, recién había cumplido ya los cuarenta años. Era el 1 de octubre de 1975 y ahí en lo alto del Teatro Real divisaba con su cámara a una España que, congregada en la Plaza de Oriente de Madrid, se manifestaba a favor del régimen franquista y en contra del comunismo, el terrorismo y las injerencias extranjeras.

A esa altura, Juana oteaba una realidad muy diferente a la que, diez años antes, había vivido en sus noches de *twist*, *surf*, *letkiss* o de *chu-chu-ki*. Entre todas las personas ahí congregadas, pocas hubieran corrido en su compañía por las tiendas de discos en busca de la nueva canción de Sylvie Vartan, las que gritasen con ella el día del primer concierto de Tom Jones en Madrid o las que se escondiesen de la policía un caluroso día de julio mientras intentaban escuchar cómo cantaban cuatro escarabajos en una plaza de toros. Ese día se manifestaba, ahí bajo sus pies descalzos, una juventud muy distinta. Unos jóvenes de los que rara vez sería testigo su cámara.

Desde ahí arriba, Madrid más que nunca parecía una colmena. Esa misma a la que recurría la joven Katy —reina ye-ye de las noches de *boite*— para recitar algunos versos aprendidos de memoria para presumir de haber leído a Cela. Sentada a tal altura, Juana fotografiaría uno de los últimos actos multitudinarios que alimentaban los imaginarios del franquismo. Un gran retrato colectivo de individuos convertidos en masa que representaba a ese Madrid tan de sobra conocido por ella pero extrañamente ajeno a la vez. Voces y gritos que sonarían como suena la cara B nunca puesta de un disco. Aquella que no formaba parte de la banda sonora de la España de sus trabajos fotográficos. Poco espacio había ahí abajo para los jóvenes melenudos o los *hippies* greñudos. Ni con el mejor teleobjetivo se podría distinguir la longitud de las faldas para saber si entre los manifestantes había triunfado la maxi, la midi o la mini. Lo único que cabía esperar de aquella plaza es que todas las Cenicientas de España vieran salir de ese palacio al príncipe de sus sueños.

Unos años antes, estando todavía en *Pueblo*, Juana cubriría una concentración similar en el que sería uno de sus últimos reportajes para el diario vespertino. Será en octubre de 1971 con motivo de una marcha en homenaje a Franco donde “estaban todas las generaciones” en un Madrid “que fue de nuevo Plaza Mayor de España” (*Pueblo*, 2 octubre 1971:4-5). Esta vez, el reportaje lo haría a pie de calle, como a Juana le gustaba hacer su trabajo: mezclándose con la gente, mimetizándose con el entorno hasta convertirse, incluso, en protagonista de lo que acontecía. Le gustaba que su cámara pasase siempre desapercibida. Si era necesario estaba dispuesta a no usar flash.

Esta *candid-photo* con sello Biarnés buscaba ofrecer siempre una imagen distinta a la que el resto de fotoperiodistas construían ante un mismo acontecimiento. Su disparo era inesperado, venía del lugar más inverosímil, y era siempre rápido, muy rápido. Una velocidad e intuición que había aprendido con su padre y en más de diez años en la prensa deportiva catalana. El resto de fotoperiodistas se echaban a temblar si la perdían de vista. Si Juana no estaba junto al resto de la prensa ya no tenían nada que hacer: la foto de ese día tendría la estampa Biarnés. Al menor despiste Juana ya estaría escondida en el aseo de un avión o buscando un montacargas para llegar a la habitación de *The Beatles*. Estaría fingiendo ser la asistente personal de Antonio el Bailarín para poderles hacer fotos en una jornada de afectividad disidente o haciéndose pasar por la esposa de su compañero de *Pueblo*, José Luis Navas, para intentar convencer a Roman Polanski a que pasase una jornada de deportes acuáticos con ellos en una casa que el falso matrimonio escenificó como de su propiedad.

Así comentaría, con gesto malhumorado y tono protestón, el mismísimo Luis Buñuel ante la inesperada presencia de Juana en cualquier esquina mientras rodaba *Tristana* en Toledo: “¡Esto de las fotos es una lata! Las fotos tomadas así por sorpresa son buenas como



[Fig. C,2-3]. *Pueblo*, (Madrid, 2 octubre 1971) *Marcha homenaje a los 35 años del franquismo*. AJB.

documento, pero no son humanas porque cogen a la gente de cualquier forma. Hasta metiéndose los dedos en las narices” (*Pueblo*, 22 octubre 1969:22)

Ese 2 dos de octubre de 1971 Juana realizará el colofón a ese retrato colectivo de la juventud madrileña que, desde su llegada a la capital en 1964, *Pueblo* había ido publicando a modo de reportajes e imágenes de portada constituyendo un gran álbum de familia de la juventud de los sesenta. Ahora, en los albores de los setenta, iniciaban la nueva década enfrentándose a una realidad que, al tiempo que suponía la esperanza a una libertad que solo habían experimentado por medio de las canciones, la forma de bailar, el largo del pelo o la longitud de la falda, también despertaba el miedo al cambio y una incertidumbre difícil de gestionar.

En estas fotos tomadas en este Madrid convertido por un día en Plaza Mayor de España, Juana mostrará a esa otra juventud que se oculta en sus imágenes y que rara vez será objeto de su atención. Ahora, con esas fotografías, ya estaban todas y todos. Entre saludos fascistas y minifaldas, entre rostros cara al Sol, melenas y flequillos largos, entre las gafas de pasta, bigotes perfilados y camisas estampadas, se articularía el espacio para caminar juntos hacia la transición y la democracia.

El uso que *Pueblo* hará de estas imágenes será ambiguo y contradictorio. Una estrategia que puede entenderse como un modo de subsistir en tiempos de censura y que refleja, al tiempo, el ambiente tan variado en puntos de vista y posiciones ideológicas del equipo formado por Emilio Romero. En cualquier caso, ya sea como oportunismo sensacionalista o desde la defensa y legitimación de las nuevas formas de entender la corporeidad y la afectividad, este imaginario visual —en el que los jóvenes lectores de

Pueblo podían escenificar sus espacios de construcción identitaria al margen de la iconosfera falangista— será una de las grandes aportaciones de Juana Biarnés durante sus años en el diario vespertino.

Sus reportajes nos permiten acceder a las diferentes articulaciones de la cultura juvenil y a la escenificación del progresivo triunfo de lo que Lipovetsky denominó ideario del “*look joven*” (1990) a través de los contextos específicos donde se producen: *boites*, guateques, conciertos, tiendas de discos, cines, *drugstores*, tiendas de moda joven, zonas de reunión de los fans en los aeropuertos, medios de comunicación... Aquí el componente autobiográfico será fundamental para entender la cercanía e intimidad de las imágenes fotográficas de Juana Biarnés. Su presencia en muchos de estos espacios como sujeto participante explica la fotografía inmersiva que realiza y su poder para crear un inmenso diario colectivo de la juventud española de los sesenta. Una suerte de autobiografía de los demás —aludiendo al título de la obra de Gertrude Stein *Everybody's Autobiography* (1937)— que para el investigador actual propicia la puesta en funcionamiento de narrativas alternativas que reabren diálogos y lecturas transversales en los relatos fotoperiodísticos de unos hechos que buscaban su camino al margen de las convenciones dominantes.

A través de la música moderna, los nuevos bailes y las propuestas de moda joven los reportajes de Juana ofrecen una imagen caleidoscópica de las aspiraciones e ideales de toda una generación. Algo que va más allá del simple imaginario social y político del pasado para convertirse, también, en vehículo para comprender nuestro presente y entender los procesos de construcción identitaria de las generaciones nacidas ya en la democracia como herederas, en mayor o menor grado, de dichas iconosferas.

Los reportajes de Juana en diario *Pueblo* nos permiten ser testigos de la presencia y construcción mediática de los cantantes, actores y otras celebridades, sino también del progresivo protagonismo en sus páginas del fenómeno fan. Sus trabajos además de documentar a las masas que acuden a las salas de concierto o a recibir a sus artistas a la llegada de los aeropuertos, tenderán a llevarse a cabo desde óptica personalizada, retratando de manera individual a estos jóvenes en el momento de las actuaciones o bailando su canción favorita en una *boite*. Recolectora y espigadora de instantes frágiles y volátiles, en esos rostros de jóvenes ye-yes se entremezcla la documentación y la identificación de la propia Biarnés. En sus fotografías rara vez estos jóvenes posan ante la cámara o buscan ser retratados de forma artificiosa. Lejos de ser sujetos pasivos, se convierten en agentes activos que, en mitad de la pista o de la tienda de discos, y a través de apropiaciones y reencarnaciones, dotan de vida y significado a los imaginarios creados por sus ídolos performativizando la posibilidad de cartografiar su propia identidad desde lugares no hegemónicos.

Si como advierte Serge Tisseron (2000) “toda fotografía íntima puede convertirse en pública y toda fotografía pública se puede utilizar de forma íntima”, estos reportajes de Juana Biarnés conforman la iconosfera de una experiencia colectiva repleta de lecturas y espacios inadvertidos que, quizás por lo difícilmente categorizable, corre el peligro de quedar condenados a habitar en los márgenes de los grandes relatos de la historia. De esta manera, rescatar del olvido el archivo fotográfico de Juana Biarnés implica también rescatar de un afuera historiográfico aquello que difícilmente se puede llegar a ver al estar situado entre la experiencia recordada, la recreada y lo que nos ha sido contado.



[Fig C,4]. Oscar Graubner
(Nueva York, 1934) *Margaret Bourke-White en lo alto del Chrysler Building*. AL

Desde lo alto del Teatro Real, como reina de la escenificación de la irrupción de las nuevas modas por las calles de Madrid y de la dramaturgia joven a través de todo el repertorio de microhistorias que ofrecía a sus lectores, Biarnés se nos muestra al filo de la cornisa como ya hiciera en 1934 Margaret Bourke-White en lo alto del *Chrysler Building* o la propia Leni Riefenstahl durante el rodaje de *Olympia* en 1938. Superada ya con creces la primera década del siglo XXI, Juana merece su lugar en la historia de la fotografía y una aproximación a su trabajo desde la rigurosidad de ámbito académico y lejos de intereses que dificulten o interfieran la puesta en valor de su obra al margen de especulaciones de mercado o intereses oportunistas de tinte político.

El extenso trabajo de archivo en hemeroteca que ha implicado esta tesis doctoral ofrece a futuros investigadores un detallado índice que abarca el corpus de reportajes firmados por Juana Biarnés en diario *Pueblo* de 1963 a 1972. Toda una herramienta de trabajo para poder afrontar con la seriedad y rigurosidad adecuada la datación y contextualización de todo su trabajo fotoperiodístico.

La importancia de este índice es clave si se pretende legitimar su papel en nuestra historia de la fotografía en un momento en donde los estudios académicos de su figura y producción fotográfica son escasos al margen de los efectuados en el contexto de esta tesis doctoral. Algo importante si tenemos en cuenta que los saltos de año entre los datos que ofrece su cuaderno de notas y la fecha real de publicación de los reportajes en *Pueblo* son habituales, la fragmentación y poca precisión de su cuaderno en ocasiones incurre en dataciones no certeras y la fuente oral —que lleva implícita el desajuste de todo acto de memoria— te conduce a imprecisiones que, a falta de fuente primaria, han de someterse a continua revisión. Tal es el caso de algunos de los datos que aquí se precisan respecto a publicaciones anteriores y que nos ponen en alerta ante el peligroso ejercicio de llevar a cabo procesos de catalogación sin rigor académico que solo trabajan a favor del desdibujamiento historiográfico de Juana Biarnés y del descrédito de la fotografía como documento.

La importancia de su producción fotográfica antes de llegar a *Pueblo* se manifiesta no solo en su amplia carrera profesional en la prensa deportiva catalana. Esta tesis aporta el papel tan destacado que desarrolló como foto-fija en producciones cinematográficas así como en fotografía de moda. En *Pueblo*, demostrará que en Madrid podía competir en igualdad de condiciones a la hora de cubrir los grandes acontecimientos deportivos. Aunque será en la construcción de imaginarios en torno a estrellas de la música y el cine y la irrupción de la moda joven donde encontrará un espacio reservado a su nombre en el fotoperiodismo de la década de los sesenta y setenta. Valedora de grandes exclusivas premiadas por Emilio Romero con portadas y varias páginas interiores, durante su estancia en *Pueblo* retrató a todo personaje célebre que pisase Madrid, documentó el desarrollo urbanístico y turístico de la costas españolas y ofreció, asimismo, reportajes de carácter social —como el de los niños del Colegio de San Fernando— que le ocasionaría más de un problema.

El valor de Juana como una de las pioneras de fotoperiodismo profesional en nuestro país es, por tanto, un hecho lo suficientemente relevante como para convertirse en un objeto de estudio que nos ayude a comprender los nuevos modelos de mujer profesional de la fotografía durante el franquismo. Espacio, por otro lado, que en lo que se refiere a la década de los cincuenta y sesenta sigue a la espera de una mayor cartografía.

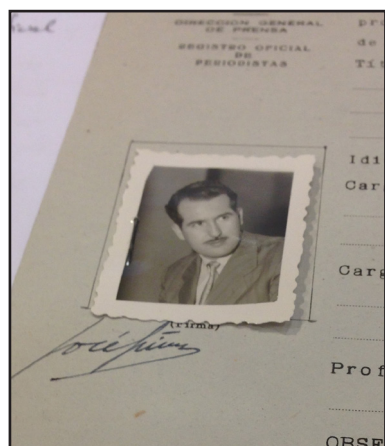
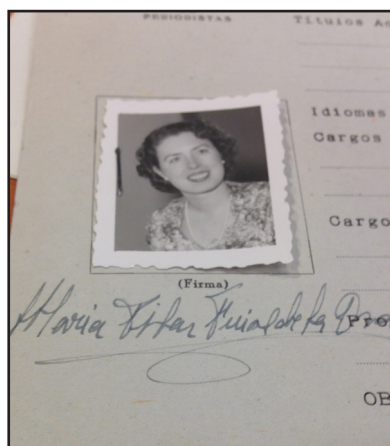
El trabajo de Juana Biarnés a la hora de abrirse paso es un mundo dominado por hombres —más aún el del fotoperiodismo deportivo— ha de convertirse una parada obligada no solo para la historia de la fotografía y la historia del arte sino para un campo más extenso y amplio que abarca la historia de las mujeres, los estudios de cultura visual o de género.

En este sentido, y pese a escucharse muchas voces que la definen como la primera mujer fotoperiodista profesional en España, bien es cierto que esa afirmación no se sostiene en datos contratados en el ROP. Ya la nota publicada en *Pueblo* el 8 de marzo de 1962 habla de Juana Biarnes como “una de las pocas mujeres fotógrafos que actúan en Madrid” por lo que se deduce que no sería la única.

En esta misma línea, la fotografía de Luis Vidal sobre la rueda de prensa del Hotel Fénix de Madrid con motivo del primer viaje de *The Beatles* a España [Fig.VII,31] documenta la presencia de más mujeres fotógrafas en Madrid trabajando como profesionales a julio de 1965. No solo porque aparezca en la imagen de una segunda mujer con una *Rolleiflex* sino porque como se comenta en la propia crónica de *Pueblo*, los controles de acceso a la sala de prensa solo permitían la entrada a periodistas correctamente acreditados. Algo que pasaba obligatoriamente por el carnet de prensa. Una imagen fotográfica que, por otra parte, suele aparecer recortada en Internet excluyendo a esa segunda mujer con cámara.

En el Registro Oficial de Periodistas Juana Biarnés aparecerá registrada con el número 4203, promoción Marruecos y, por tanto, con fecha de finalización de su periodo formativo en 1956. Revisando fechas anteriores en lo que se refiere a la implantación de los estudios de periodismo en Madrid, el ROP ofrecerá un dato revelador: María del Pilar Frías de la Osa será registrada como redactora gráfica en el ROP con número 4153 “terminando sus estudios en la Escuela de Periodismo de Madrid con fecha del título a 23 de septiembre de 1954”. La ficha del ROP [Fig.C,5] y el historial profesional que le acompaña, fechado a 20 de agosto de 1963, informará que María del Pilar no solo había terminado sus estudios antes que Juana y por tanto disponía de carnet profesional con anterioridad, sino que, sorprendentemente, comenzó a trabajar al menos un año antes que Biarnés. Y, para más asombro, también lo hará para prensa deportiva:

Historia Profesional. Periodo donde ha prestado sus servicios (especificando categoría y fechas): Revista *Astra* desde junio de 1952, *Motociclismo* desde el 22 de febrero de 1955 hasta hoy y también *Autopista y Motor Press*. En la actualidad trabajo como periodista en *Motociclismo*, *Autopista y Motor* desde la fecha del 22 de febrero de 1955 y *Astra* desde 1952 con la categoría de Redactor Gráfico. Puesto en el periódico y clase de información que realiza: Redactor Gráfico. Emolumentos totales fijos que percibe: cinco mil pesetas mensuales. (ROP (9)9.1.2 52/13972 y ROP (9)9.1.2 52/13973, AGA.)



[Fig. C,5]. Fichas del ROP de María del Pilar y de José Frías de la Osa. AGA.

María del Pilar Frías de la Osa, nacida en 1924 y natural de Catalayud (Zaragoza), según la entrevista personal que puede hacer a la propia fotógrafa, se dedicaría al mundo de la fotografía desde antes incluso de iniciar sus estudios en la EOP al ayudar a su hermano José, también fotógrafo (ROP número 4154), en el estudio familiar que tenían en Madrid. (FJGR:CMPFO, 15 febrero 2016, Madrid). La presencia de María del Pilar en el ámbito deportivo no escaparía de la mirada Josefina Carabias, quien el 1955 publicará en *ABC* un reportaje donde la presenta a todos los lectores como la primera fotoperiodista de España [Fig. C,6]: “La primera fotógrafa de la prensa española acaba de aparecer. Se llama María del Pilar y es aragonesa”. (*ABC*, 21 enero 1954:4)

El caso de Frías de la Osa, como el hallazgo de los reportajes de Juana Biarnés para la revista *Discóbolo*, son solo un ejemplo del gran número de aportaciones y oportunidades de investigación que entran en la órbita de este infinito espacio de trabajo que es el archivo Biarnés. Un hecho que se convierte, como historiador del arte y de la fotografía, en una de las mayores revelaciones de lo que ha implicado la elaboración de esta tesis doctoral.



[Fig. C,6]. *ABC* (21 enero 1954) *La primera fotógrafa de la prensa española acaba de aparecer. Se llama María del Pilar y es aragonesa.* A.ABC

Por último, se ha intentado demostrar cómo es posible repensar los modos en que la historia se construye y las posibilidades que se abren a la hora de revisualizar nuestro pasado reciente a través de otros modelos de escritura. Esta tesis pretende ofrecer una aproximación metodológica para realizar una arqueología de archivo que recupere todo el conjunto de imágenes de Juana Biarnés para *Pueblo* y hacerlas orbitar al margen de un *continuum* preciso como fragmentos de historia inconclusa y planteando un relato de nuestro pasado de estructura *non finita*. Un sistema de imágenes que, en definitiva, permite llevar a cabo múltiples entramados y prácticas discursivas que, estrato tras estrato, conforman lo que he venido a llamar, como mesa de trabajo para *dysponer* imágenes, un sistema de constelaciones fotográficas.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1981). *Jornades Catalanes de Fotografia: dossis*. Barcelona: Editorial Rourich.
- AA.VV. (1995). *La fotografía como fuente de información. Segundas Jornadas Archivísticas*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva.
- AA.VV. (2006). *Registros imposibles: El mal de archivo. Actas XII Jornadas de Estudio de la Imagen*, Madrid: Comunidad de Madrid-Servicio de Publicaciones.
- AA.VV. (2007). *Segundo Congreso de Historia de la Fotografía*. Zarautz: Photomuseum-Argazki Euskal Museoa.
- AA.VV. (2008). *Tercer Congreso de Historia de la Fotografía*. Zarautz: Photomuseum-Argazki Euskal Museoa.
- AA.VV. (2008). *Alguien nos mira. Primeras Jornadas de fotografía en el Muvim*. Valencia: Diputacio de Valencia.
- AA.VV. (2009). *III Jornadas Internacionales de Fotoperiodismo [actas]*. Asturias: Asociación Profesional de Fotoperiodistas Asturianos.
- AA.VV. (2012). *Mujeres en el sistema del arte en España*. Madrid: MAV-Exit.
- ABRIL, G. (2008). *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*, Madrid: Síntesis.
- (2013). *Cultura visual, de la semiótica a la política*. Madrid: Plaza y Valdés.
- ADES, D. (2012). *Fotomontaje*. Barcelona, Gustavo Gili.
- AGUILERA, M. D. (2011). La lección de Warburg es que no existe saber sin sufrimiento. *Carta*, 2 (2011), p.32-35.
- AGUINAGA, E. (1980). *Periodismo profesión*. Madrid: Fragua.
- AMILIBIA, J. M. (2005). *Emilio Romero. El Gallo del Franquismo*. Madrid: Temas de Hoy.
- AMAYA QUER, A. (2008). La figura de Franco en el discurso de la Organización Sindical Española durante los años del *desarrollismo* a través del *diario Pueblo* (1957-1969). *Hispania*, LXVIII, 229, p.503-532.
- (2008). El discurso de la doble legitimidad en la propaganda de la Organización Sindical Española: 1957-1969. En NICOLÁS MARÍN, M. E. y GONZÁLEZ MARTÍNEZ, C. (Coord.), *Ayer en discusión* (p.46). Murcia: Universidad de Murcia.
- (noviembre 2009). La Voz Social: 25 años de fallida apuesta propagandística de la Organización Sindical Española, 1951-1976. En A. CABANA IGLESIA. (Dirección), VII Encuentro de Investigadores sobre el Franquismo, Santiago de Compostela.
- (2010). *El acelerón sindicalista: discurso social, imagen y realidad del aparato de propaganda de la organización sindical española, 1957-1969* [Tesis doctoral], Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.

- ANDERSON, B. y ZINSSER, J. (1991). *Historia de las mujeres: una historia propia*. 2 vols. Barcelona: Ed. Crítica.
- ANSON, A. (2000). *Novelas como álbumes. Fotografía y literatura*. Murcia: Mestizo A.C.
- (Coord.). (2003). *Los mil relatos de la imagen y uno más: fotografía & literatura*. Huesca: Huesca Imagen.
- ALCOBA LÓPEZ, A. (1998). *Periodismo Gráfico (Fotoperiodismo)*. Madrid: Fragua.
- ALONSO ERAUSQUIN, M. (1995). *Fotoperiodismo: formas y códigos*. Madrid: Síntesis.
- ARBAÍZAR, P. y PICAUDÉ, V. (Eds.) (2004). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BAER MIESES, A. (1999). Imagen, memoria e industria cultural: el holocausto y las propuestas de su representación. *Arte, Individuo y Sociedad*, 2, p.113-121.
- BAEZA, P. (2007). *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BAJTIN (BAKHTINE), M. (1970): *La poétique de Dostoievski*, París: Seuil.
- (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- BARTHES, R. (2009). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- (2009). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- BARTOLETTI, T. J. y FAVA, J. (2009). *Walter Benjamin. Estética y Política*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- BATCHEN, G. (2004). *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BLOCH, E. (1985): *Erbschaft dieser Zeit. Werkausgabe Band 4*. Frankfurt: Suhrkamp.
- BACH ARÚS, M. (2000). *El sexo de la noticia: reflexiones sobre el género en la información y recomendaciones de estilo*. Barcelona: Icaria.
- BEAUVOIR, S. D. (1998): *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- BENJAMIN, W. (1989) *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (1998). *Imaginación y Sociedad. Iluminaciones I*, Madrid: Taurus Ediciones
- (1998). *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus Ediciones.
- (1998). *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus Ediciones.
- (2004). *Sobre la fotografía*. Madrid: Pre-textos.

- (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- (2007). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Ed.Ítaca.
- (2009). *Eduard Fuchs, coleccionista e historiador*, en *Obras II*, 2. Madrid: Abada.
- (2009). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- (2010). *Archivos de Walter Benjamin. Fotografía, Textos y Dibujos*. Madrid: Ed. Círculo de Bellas Artes.
- (2011). *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. Madrid: Casimiro.
- (2011). *Calle de dirección única*. Madrid: Abada.
- (2012). *Imágenes que piensan*. Madrid: Adaba.
- BERLAU, R. (1955): Prólogo. En BRECHT, B. (2004): *ABC de la guerra*. Madrid: Ediciones del caracol.
- BLASCO GALLARDO, J. y ENGUITA MAYO, N. (Coord.). (2002). *Cultura de archivo*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- BLOCH, ERNST (1985): *Erbschaft dieser Zeit. Werkausgabe Band 4*. Frankfurt: Suhrkamp.
- BORDERÍA ORTIZ, E. (2000): *La prensa durante el franquismo: represión, censura y negocio*, Valencia: Fundación Universitaria San Pablo CEU.
- BOURDIEU, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- BORJA, J. (2011). Nudos en el tiempo. *Carta*, 2 (2011), p.39-41.
- BRECHT, B. (1977). *Diario de trabajo* (3 Tomos). Buenos Aires: Ed. Nueva Visión.
- (2004). *ABC de la guerra*. Madrid: Ediciones del caracol.
- BUCK-MORSS, S. (1996): *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamín y el proyecto de los pasajes*. Barcelona: La Balsa de la Medusa.
- BURUCÚA, J. E. (2011). Las tragedias y los desgarramientos de la historia. *Carta*, 2, p.42-45.
- BURKE, P. (2005). Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Ed. Biblioteca de Bolsillo.
- BUTLER, J. (2001). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- CADAVA, E. (2006). *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*. Santiago de Chile: Ed. Palinodia.
- CARABIAS, J. (1950). *La mujer en el fútbol*. Barcelona: Editorial Juventud.

- CARABIAS ÁLVARO, M. (2000). *Lady Clementina Hawarden, una fotógrafa olvidada (1822-1865)*. Madrid: Ediciones del Orto.
- (2001). El arte y la fotografía, refugios tolerados para la deformación de la imagen femenina, *Revista Arte, Individuo y Sociedad. Temas de Arte y Educación Artística*, 13, p.123-142.
- (2009). *Retratos de la Contienda 1937. Fotografías de Kati Horna*. Córdoba: Diputación de Córdoba-Delegación de Cultura.
- (2010). *Imágenes de una metáfora circunstancial. La mujer falangista como mujer moderna (Y. Revista para la mujer, 1938-1940)*. Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí.
- (2011). *Sombras. Revista fotográfica española 1944-1954* [cat. expo.], Valencia: Pentagraf.
- (2012). La obra fotográfica de Luisa Rojo: una apuesta por la modernidad y el valor de la imagen femenina. En FRANCO, G., FUENTES, M.J., DIAZ, P. (Coord.) *Impulsando la historia desde la historia de las mujeres*. Colección Collectanera 177. Huelva: Universidad de Huelva.
- (2014). *Mirar otra vez. Colección Álvarez Sotos*. Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona.
- (2016). Ojos de mujer. Aproximación a medio siglo. En ALFEO, J.C. y DENTELL, L. (Ed.). *La mirada mecánica. 17 ensayos sobre la imagen fotográfica*. (p.125-146). Madrid: Fragua.
- CARABIAS ALVARO, M. y GARCÍA RAMOS, F.J. (2014). *Joana Biarnés. El rostro, el instante y el lugar. Fotografías (1960s-1970s)* [cat. expo.]. Terrassa: Ayuntamiento de Terrassa.
- (2014). Los ojos visibles de Juana Biarnés: historia de un comienzo (1950-1963), *ASRI. Arte y sociedad. Revista de Investigación*, (7).
- CARABIAS ÁLVARO, M., RODRIGUEZ MERCHÁN, E., SÁNCHEZ HARGUINDEY, A., y HERRERO, E. (2009). *César Lucas. El oficio de mirar* [cat. expo.]. Barcelona: Lumberg.
- CARRASCO, M., CORCOY, M. y PUIG, M (2011). *Periodistes en temps difícils: Joana Biarnés*. En línea: periodistesentempsdificils.adpc.cat.
- CASTRO TORRES, C. (2010): *La prensa en la Transición española*. Madrid: Alianza.
- CELA, C. J. (2002): *La Colmena*. Madrid: Edaf.
- COLLINGWOOD-SELBY, E. (2010). *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Santiago de Chile: Ed. Metales Pesados.
- DEBORD, G. (2010). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- DERRIDA, J. (1997). *El mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

- DÍAZ-PLAJA, F. (1975). *La sociedad española en fotografías y documentos: desde los orígenes a nuestros días*. Barcelona: Plaza y Janes.
- DÍEZ, J. y DE LA GUERRA, C. (2009): *La mirada en el otro. Conexiones-Confrontaciones* [cat. expo.]. Madrid: Ministerio Cultura.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1992). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- (2009). *La imagen superviviente. Historia del Arte y Tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: Abada.
- (2010). *Remontages du temps subi. L'oeil de l'histoire*, Vol.2. París: Les Éditions de Minuit.
- (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una Historia del Arte*. Murcia: CENDEAC.
- (2011). *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* [cat. expo.]. Madrid: MNCARS.
- (2012). *Ante el tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.
- DUBY, G. y PERROT, M. (Dirs.). (1993). *Historia de las mujeres en Occidente*. Madrid: Taurus.
- ESTÉVEZ GONZÁLEZ, F. y SANTA ANA, M. (Eds.). (2010). *Memorias y Olvidos del archivo*. Valencia: Lampreave.
- EUGENE SMITH, W. (1951). Spanish Village. *Life*, 9 de abril, p.120-129.
- EQUIZA ESCUDERO, P. (1987). *Juan Beneyto, organizador de los estudios de comunicación en España*, Madrid: Editorial Universidad Complutense.
- FABRE, J. (1990). *Història del fotoperíode a Catalunya 1885-1976* [cat. expo.]. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- FERNÁNDEZ AREAL, M. (1977). *Introducción al derecho de la información*. Madrid: A.T.E.
- Fontcuberta, J. (Coord.) (2002). *Fotografía. Crisis de la Historia*. Barcelona: Actar.
- Fontcuberta, J. (Ed.). (2012). *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2011). *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística*. Barcelona: Colección GGmínima.

- (2012). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FREUD, S. (2006). *El malestar en la cultura*. Madrid: Editorial Alianza.
- FREUND, G. (2011). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FRIED, M. (2008). *El Punctum de Roland Barthes*. Murcia: Infraleves-CENDEAC.
- FRIZOT, M (2001). *Nouvelle Histoire de la Photographie*. París: Larousse.
- FOUCAULT, M. (1980). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- (2007). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2009). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- (2010). *Obras esenciales*. Madrid: Paidós.
- FUSI AIZPURÚA, J. P. (1999). *Un siglo de España. La cultura*. Madrid: Ed. Marcial Pons.
- GALANDE, F. (2009). *Walter Benjamin y la destrucción*. Santiago de Chile: Ed. Metales Pesados.
- GALLEGO AYALA, J. (Coord.). (2002) *La prensa por dentro. Producción informativa y transmisión de estereotipos de género*. Barcelona: Libros de la Frontera.
- GALLEGO, J.A. (Coord.). (1989). *Historia de España, España actual (1939-1975)*. Madrid: Ed. Gredos.
- GARCÍA GALINDO, J. A. y GUTIERREZ LOZANO, J. F. (Eds.). (2002). *La comunicación social durante el franquismo*. Málaga: CEDMA.
- GARCÍA GARCÍA, L. I. (2010). Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin, *Constelaciones-Revista de Teoría Crítica*, 2, p.158-185.
- GARCÍA-NIETO PARÍS, M. C. (1996). *Entre la marginación y el desarrollo: Mujeres y hombres en la Historia*. Madrid: Ediciones del Orto.
- GARCÍA RAMOS, F.J. (2016). Juanita Biarnés. Imágenes para la construcción de un imaginario ye-ye en diario *Pueblo* (fotografías 1963-1965). En ALFEO, J.C. y DENTELL, L. (Ed.). *La mirada mecánica. 17 ensayos sobre la imagen fotográfica*. (p.125-146). Madrid: Fragua.
- GARRIDO, E. (Ed.). (1997). *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Síntesis.
- GARRIGUES, E. (2000). *L'écriture photographique. Essai de sociologie visuelle*. París: L'Harmattan.
- GERNSHEIM, H. y GERNSEIM, A. (1955). *The history of photography from the earliest use of the camera obscura in the eleventh century up to 1914*. Oxford: Oxford University Press.

- GILI, M. (1988). *Création photographique en Espagne 1968-1988: De Nueva Lente à PhotoVision*. [cat. expo.]. Marsella: Musée Cantini.
- GRACIA GARCÍA, J. y RUIZ CARNICER, M.A. (Coord.). (2001). *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*. Editorial Síntesis: Madrid.
- GORDON PÉREZ, M. (1991). *La enseñanza del periodismo en el mundo occidental. Estudio histórico comparado de tres escuelas*. Madrid: Editorial Universidad Complutense.
- GUASCH, A. M. (2005). Los lugares de la memoria: El arte de archivar y de recordar. *Materia. Revista D'Art*, 5, p.157-183.
- (2009). *Autobiografías visuales. Entre el archivo y el índice*. Madrid: Siruela.
- (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- GUTIÉRREZ TORRES, D. (Ed.). (2015). *Punk* [cat. expo]. Madrid: CA2M-Artium.
- HABERMAS, J. (2011). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- HAMBURGER, J. (1986). *Los límites del conocimiento*. México: FCE.
- HUYSEN, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- JIMÉNEZ BURILLO, P. (Dir.). (2013). *España a través de la fotografía 1839-2010*. Madrid: Taurus Fundación Mapfre.
- JORGE ALONSO, A. (2004). *Mujeres en los medios, mujeres de los medios*. Barcelona: Icaria.
- KELMAN, D. Y MILLER, B. (2006). Irresistible dictations: a conversation with Eduardo Cadava. *Reading On*, 1, vol.1, p. 2-16.
- KRACAUER, S. (2009). *Construcciones y perspectivas. El ornamento de la masa*. Barcelona: Gedisa.
- KRAUSS, R. (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- LAFORET, C. (1944). *Nada*. Madrid: Destino.
- LÉCUYER, R. (1945). *Histoire de la Photographie*. París: S.N.E.P.- Illustration.
- LEMAGNY, J.-C. y ROUILLÉ, A. (1988). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Martínez Roca.
- LESLIE, E. (2000). *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*. Londres: Pluto Press.

- LEVI, P. (1999). *Si esto es un hombre*. Barcelona: El Aleph.
- LIPOVETSKY, G. (1990). *El imperio de lo efímero*. Barcelona: Anagrama.
- LORENZANO, S. y BUCHENHORST, R. (2007). *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*. Buenos Aires: Gorla.
- LÓPEZ CASTELLÓN, E. (2003). *Charles Baudelaire, Obra poética completa*. Madrid: Akal.
- LÓPEZ GALLEGOS, M. S. (2003). Aproximación al estudio de las publicaciones sindicales españolas desarrolladas durante el franquismo (1936-1975), *Historia y Comunicación Social*, 8, p.159-185.
- LÓPEZ MONDEJAR, P. (1996). *Fotografía y sociedad en la España de Franco: fuentes de la memoria III*, Barcelona, Lunwerg.
- (1999). *150 años de fotografía en España*. Barcelona: Lunwerg.
- (2005). *Historia de la fotografía en España: fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Barcelona: Lunwerg.
- (2005). *La huella de la mirada*. Barcelona: Lunwerg.
- (2005). *La fotografía como fuente de memoria*. Barcelona: Lunwerg.
- LÓPEZ DE ZUAZO ALGAR, A. (1981). *Catálogo de Periodistas Españoles del siglo XX*. Madrid. Fac. Ciencias de la Información-UCM.
- (1988). *Catálogo de Periodistas Españoles del siglo XX*, 2Vols. Madrid: Fundación Universidad-Empresa.
- (1991). *Bases metodológicas para la catalogación de periodistas españoles* [tesis doctoral]. Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, M.(Coord.). (2000). *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Madrid: Narcea.
- LÖWY, M. (2003). *Walter Benjamín. Aviso de incendio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LUGON, O. (2010). *El estilo documental. De August Sander a Walter Evans 1920-1945*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- MALLARMÉ, S. (1897). *Un golpe de dados jamás abolirá el azar*. En SEGOVIA, J. (Traductor). (2013). Pontevedra: Maldonor Ediciones.
- MANACORDA, F. y ULRICH OBRIST, H. (2005). Archiving Time. *Manifesta Journal*, 6, p. 322-327.

- MANGINI, S. (1987). *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*. Barcelona: Anthropos.
- MARTÍN GAITE, C. (2011). *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- MARTÍN-SANTOS, L. (1962). *Tiempo de Silencio*. Barcelona: Seix Barral.
- MARZO, J. L. (2006). *Fotografía y activismo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (2010). *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*. Murcia: CENDEAC.
- MATE, R. (2009). *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin: Sobre el concepto de historia*. Madrid: Trotta.
- MAYAYO, P. (2003). *Historia de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ed.Arte Cátedra.
- (2013). Después de Genealogías feministas. Estrategias de intervención en los museos y tareas pendientes. Investigaciones feministas: papeles de estudio de mujeres, feministas y de género, 4, p.25-37.
- MAYAYO, P. y MARZO, J.L. (2015). *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Ed.Arte Cátedra.
- MIRA PASTOR, E. (1991). *La vanguardia fotográfica de los años setenta en España*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- (2012). Las relaciones entre fotografía y literatura. En AULLÓN DE HARO, P. (Coord.). *Metodologías comparatistas y literatura comparada* (p.411-426). Madrid: Dykinson.
- (2016). Tiempo y narratividad en la fotografía: De la paradoja al campo expandido. *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, 12, p.61-80.
- MITCHELL, W.J.L. (1994). *Picture Theory*. Chicago: U. Chicago Press.
- (2005). No existen medios visuales. En BREA, J.L. (Ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (p.17-25). Madrid: Akal-ARCO.
- (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- MOHOLY-NAGY, L. (2007). La photographie dans la réclame. En WERMESTER, C. *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*. París: Gallimard.
- MOLINERO RUIZ, C. (2006): Gobernar la Victoria. El reclamo de la justicia social en las políticas de consenso del régimen franquista. *Historia Social*, 56, p.93-110.
- NARANJO, J., FONTCUBERTA, J., FORMIGUERA, P., TERRÉ ALONSO, L. y BALSELLS, D. (2000). *Introducció a la historia de la fotografia a Catalunya*. Barcelona: Lunwerg –MNAC.

- NASH, M. y COLITA (2005). *Fotògrafes pioneres a Catalunya* [cat. expo], Barcelona, Generalitat de Catalunya.
- NASH, M. (2004). *Mujeres en el mundo. Historia, retos, movimientos*. Madrid: Alianza.
- NEWHALL, B. (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili Fotografía.
- NOCHLIN, L. (1988). *Women, Art and Power and Other Essays*. Boulder: Westview Press.
- OBERTI, A. y PITTALUGA, R. (2006). *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia pensamientos sobre la historia*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- OLIVERA ZALDUA, M. y SALVADOR BENÍTEZ, A. (2014). *Del artefacto mágico al pixel. Estudios de fotografía*. Madrid: Fac de Ciencias de la Documentación-UCM.
- PABLOS, M. (1993). *Fotoperiodismo actual*. La Laguna: Universidad de La Laguna-Xerach.
- PALMER, J.-M. (2006). *Walter Benjamin. Le chiffonnier, l'ange et le petit bossu*. París: Klincksieck.
- PARREÑO, J. M. (2005). *Miradas de Mujer. 20 fotografías españolas* [cat. expo.]. Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.
- PICAZO, G. y RIBALTA, J. (Eds.). (2003). *Indiferencia y Singularidad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- PIÑUEL RAIGADA, J.L. y GAITÁN MOYA, J.A. (2010). *Metodología General. Conocimiento científico e investigación en la Comunicación Social*. Madrid: Síntesis.
- POLLOCK, G. (2010). *Encuentros en el Museo feminista virtual*. Madrid: Cátedra.
- PROUST, M. (2011). *En busca del tiempo perdido 1. Por el camino de Swann*. Madrid: Alianza.
- RAMOS, G. (2012): *La Riuada del 62 a Terrassa. L'abans i el després de la ciutat* [cat. expo.]. Terrassa: Ajuntament de Terrassa-Museu de Terrassa.
- RAMPLEY, M. (2011): Aby Warburg y el cine, *Carta*, 2, p.46-47.
- RENDUELES, C. y USEROS, A. (2010). *Atlas/Constelaciones*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- RICŒUR, P. (1995). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI.
- (2003). *La historia, la memoria, el olvido*. Madrid: Trotta.
- ROCHE, D. (1982). *La disparitions des lucioles. Réflexions sur l'acte photographique*. París: Editions de l'Étoile.
- ROMERO, E. (1968) *Los Gallos de Emilio Romero*. Barcelona: Editorial Planeta.
- ROSENBLUM, N. (1984). *A World History of Photography*. Nueva York: Abbeville Press.

- (2000). *A history of women photographers*. Nueva York: Abbeville Press.
- ROSLER, M. (1999). *Posiciones en el mundo real* [cat. expo.]. Barcelona: MACBA-Actar.
- (2007). *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ROVIRA, J. (2015). *Juana Biarnés. A Contracorriente*, col. PHotoBolsillo. Madrid: La Fábrica.
- RUBIO, O.M. (Dir.). (2013). *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*. Madrid: La Fábrica.
- SAER, J.J. (1995). *Nadie nada nunca*. Barcelona: Seix Barral.
- SAMPEDRO, L. (*El Mundo*, Baleares, 20 diciembre 2007). *Las mentiras de Cuéntame*.
En línea: elmundo.es/elmundo/2007/12/18/baleares/1197999977.html
- SÁNCHEZ ARANDA, J.J. y BARRERA DEL BARRIO, C. (1992). *Historia del periodismo español desde sus orígenes hasta 1975*. Pamplona: EUNSA.
- SÁNCHEZ BARBA, F. (2007). *Brumas del franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965)*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. y TRANCHE, RAFAEL. (1993). *NO-DO: El tiempo y la memoria. Cuadernos de la Filмотeca*. Madrid: Filмотeca Española-Ministerio de Cultura.
- SÁNCHEZ VIGIL, J.M. (2001). La fotografía como documento en el siglo XXI. *Documentación de las ciencias de la información*, 4, p.255-268.
- (2005). La fotografía como documento de identidad. *Documentación de las ciencias de la información*, 28, p.189-195.
- (2006). *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones*. Gijón: Ed. Trea.
- (2008). Fuentes para el estudio de la documentación fotográfica. *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, 9, p.24-27.
- (2012). La Unión de Informadores Gráficos de Prensa (UIGP). Aportaciones al fotoperiodismo en la Segunda República Española. *Anales de documentación. Revista de biblioteconomía y documentación*, 2, 26 págs.
- (2013). *Fotografía en España: Otra vuelta de tuerca*. Gijón: Ed. Trea.
- SANDLER W., MARTIN: *Against the Odds: Women Pioneers in the First Hundred Years of Photography*. Nueva York: Rizzoli.
- SARTRE, J-P. (2006). *La imaginación*. Barcelona: Edhasa-Los libros de Sísifo.
- SEGURA GRAIÑO, C. (2006). Recepción y evolución de la historia de las mujeres. Introducción y desarrollo en relación con la Historia de España, *Vasconia*, 35, p.13-30.

- SENTAMANS, T. (2010). *Amazonas mecánicas: engranajes visuales, políticos y culturales*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- SEVILLANO CALERO, F. (1998). *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936-1951)*. Alicante: Universidad del Alicante.
- SINOVA, J. (2006). *La censura de prensa durante el franquismo*. Barcelona: Debolsillo.
- SIMMEL, G. (1987): *Las ruinas*, *Revista de Occidente*, 76, p.108-117.
- SONTAG, S. (2003): *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.
- (2005). *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara.
- SOUGUEZ, M.-L. (Coor.). (2007). *Historia General de la Fotografía*. Madrid: Arte Cátedra.
- SOUGEZ, M. L. (1991). La fotografía como documento histórico, *Historia 16* (181), p.204-207.
- SOUGEZ MÜLLE, M.-L. y OLIVARES, R. (1994). *Mujeres: 10 fotografías, 50 retratos*. [cat. expo.]. Madrid: Publicaciones de Estética y Pensamiento.
- SOUSA, J. P. (2011). *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*. Zamora: Comunicación Social Ediciones.
- STEIN, G. (1980). *Autobiografía de todo el mundo*. Barcelona: Tusquets Editores.
- STIMSOM, B. (2009). *El eje del mundo. Fotografía y nación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- TAGG, J. (2005). *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- TAVANI, E. (2011). Orientarse en el Atlas, *Carta*, 2 (2011), p.36-38.
- TERRÉ ALONSO, L. (2006). *Historia del Grupo AFAL (1956-1963)*. Sevilla: CAAC-Photovisión.
- TISSERON, S. (2000). El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca.
- TOUSSAINT, L. (1983). *El Paso y el arte abstracto en España*. Madrid: Ed. Cátedra.
- VALCÁRCEL, A. (1997). *La política de las mujeres*. Madrid: Cátedra.
- VALLS I VILLA, J. (2012). *La riuada de 1962. La catàstrofe que sacsejà la Terrassa invertebrada del franquisme* [cat. expo]. Terrassa: Ajuntament de Terrassa.
- VAN DIJK. (1993). El estudio interdisciplinario de las noticias y el discurso. En JENSEN, K. B. y JANKOWAKI, N.W. (Eds.), *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas* (p.135-148). Barcelona: Ed. Bosch.

- VEGA DE LA ROSA, C. (2007). Buscando modelos: La historia de la fotografía en España: 1981-2006. *Revista Latente: revista de historia y estética del audiovisual*, 5, p.27-56.
- (2015). Un modelo sin modelo. Repensar la historia de la fotografía en España. *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, 10, p.57-74.
- VIDELA RODRÍGUEZ, J. J. (2002). *La formación de los periodistas en España: Perspectiva histórica y propuesta de futuro* [Tesis doctoral]. Madrid: Fac. CC.II.-UCM.
- VILCHEZ DE ARRIBAS, J.F. (2011). Historia gráfica de la prensa diaria española (1758-1976). Barcelona: RBA.
- WARBURG, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal Arte y Estética.
- WEIGEL, S. (1999). *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin: una relectura*. Buenos Aires: Paidós-Argentina.
- WILLIAMS, L. (1993). Mirrors without Memories. Truth, History and the New Documentary, *Film Quarterly*, XLVI, 3, p. 9-21.
- WOOLF, V. (2003). *Un cuarto propio*. Madrid: Alianza.
- ZELICH, C. (2008). Fondos fotográficos en las colecciones españolas. Constitución, evolución y consideraciones. *Mus-A: La Fotografía y el Museo*, 9, p.43.
- ZIELINSKI, S. (1980). History as Entertainment and Provocation. *New German Critique*, 1, p.81-96.
- ZELIZER, B. (Ed.). (2001). *Visual Culture and the Holocaust*. New Brunswick: Rutgers University.
- (2008). *Explorations in Communication and History*. Nueva York: Routledge.

Otras referencias citadas

- ABC (21 enero 1954). *La primera fotografía de la prensa española acaba de aparecer*. p.4
- ABC (15 agosto 1954). *Convocatoria para el Curso de Periodismo 1954-1955*, p.37.
- ABC (17 julio 1956). *La Promoción Marruecos de la Escuela de Periodismo llegó ayer a Tetuán*, p.66.
- ABC (5 octubre 1956). *Acto de apertura del curso académico 1956-1957*, p.33.
- ABC (26 abril 1969). *Festival de Lugano*, p.43.
- ABC (15 noviembre 1973). *Redactores de Sincro-Press: «Fotografía y Periodismo»*, p.55-56.
- ABC (28 agosto 1983). *La prensa del corazón*, p.77.
- ABC (15 septiembre 1984). *Pilar Trenas y Juana Biarnés*, p.90.
- ABC (19 agosto 1986). *El ecuador de agosto llega a Ibiza*, p.67.
- ABC (20 agosto 1986). *Los famosos y la buena cena de Juana Biarnés*, p.43.
- ABC (29 noviembre 1986). *Juana Biarnés con sus colaboradores en el restaurante que tienen en El Rastrillo*, p.109.
- ABC (21 septiembre 1987). *Mari Trini, Juan Manuel Sánchez-Ferreiro y Juana Biarnés, tras una cena en Cana Joana, el popular restaurante ibicenco*, p.115
- ABC (22 julio 1989). *Teresa Retolaza Portuondo y Juana Biarnés, dos restauradoras de auténtico lujo*, p.96
- ABC (15 julio 1992). *Raphael y Natalia acaban de aterrizar en Ibiza con sus hijos para pasar unos días de descanso*, p.120.
- ABC (12 agosto 1895). *Cenas de famosos al amparo de los cipreses de Juana Biarnés*, p.29.
- ABC (12 marzo 1997). *Primeras Jornadas Gastronómicas de la patata ibicenca*, p.121.
- ABC (10 junio 2001). *V Jornadas Gastronómicas de la Patata Ibicenca*, p.85.
- El País* (28 diciembre 2012). *Ivanna Vallespín: Un café con Juana Biarnés*. p.60.
- El Sol de México* (18 abril 1980). *Comida en honor a Juana Biarnés*, p.1.
- Ovaciones* (18 abril 1980) *La pintora más conocida del jet set mexicano, Heidi, ofreció una cena privada en honor de Juana Biarnés*, p.2.

Reportajes citados de Juana Biarnés en otras cabeceras distintas a diario *Pueblo*.

- ABC* (26 enero 1966). *La familia española en su crisol*, p.23-29.
- ABC* (21 febrero 1972). *El Picasso de la moda*, p.101, 103-107.
- ABC* (17 mayo 1972). *Miguel Bosé. Nuevo en esta plaza*, p.101, 103-107.
- ABC* (28 mayo 1972). *Raphael y Natalia. Nos casamos al principio del próximo otoño*, p.117, 119-123.
- ABC* (31 mayo 1972). *En el tajo y con encajes*, p.131.
- ABC* (15 julio 1972). *Natalia Figueroa y Raphael Martos casados*, p.11.
- ABC* (16 julio 1972). *Natalia y Raphael. Boda en Venecia*, p.85, 87-91.
- ABC* (8 agosto 1972). *Los hippies que trabajan*, p.125-131.
- ABC* (14 septiembre 1972). *Una isla escandalizada*, p.103-104.
- ABC* (19 noviembre 1972). *12 hombres de empresa: José María Ruiz Mateos*, p.37-41.
- ABC* (17 marzo 1973). *Miguel Berrocal en su estudio de Verona*, p.125, 127-131.
- ABC* (28 julio 1973). *María José, una bailaora española que triunfan en un tablao neoyorquino*, p. 89, 91-93.
- ABC* (15 agosto 1973). *Escándalo en la isla de Ibiza*, p.69-71.
- ABC* (20 enero 1974). *Las agencias matrimoniales hoy*, p.101-107.
- ABC* (21 abril 1974). *Marathon Raphael. Cuarenta y nueve recitales de tres horas de duración*, p.121, 125-127.
- Discóbolo* (1 junio 1966) *Los Brincos en exclusiva*, p.1,20-21.
- Lecturas* (9 junio 1972). *Las fotos del álbum de Raphael y Natalia*, p.1,59-63.
- Ondas* (Julio 1965). *Un reportaje en exclusiva sobre los Beatles*. p.14-15.
- Por Qué* (30 septiembre 1962). *Más de mil muertos en la riada del dolor*.p.1
- Por Qué* (4 de octubre 196) *Dolor...Patético relato de los primeros instantes de la riada en Tarrasa*.

Filmografía citada por orden cronológico

- Blancanieves* (Walt Disney, 1937)
- La Cenicienta* (Walt Disney, 1950)
- Kubala, los ases buscan la paz* (Arturo Ruiz Castillo, 1955)
- La Chacota*, (Enrique Dawi, 1962)
- Historias de la Televisión* (José Luis Sáenz de Heredia, 1965)
- Relaciones casi públicas* (José Luis Sáenz de Heredia, 1968)
- Urtain, el rey de la selva...o así* (Manuel Summers, 1969)

Primera Página (Billy Wilder, 1974)
El Zorro (Duccio Tessari, 1975)
La gran aventura del Zorro (Raúl de Anda Jr., 1976)
El Zorro Blanco (José Luis Urquieta, 1978)
Estos zorros...locos, locos, locos (Peter Medak, 1981)

Capítulos citados de la serie de televisión *Cuéntame como pasó*

RTVE. *Cuéntame cómo pasó* [T.8, Cap. 122], 5 octubre 2006.
RTVE. *Cuéntame cómo paso* [T.9, Cap. 142], 27 de septiembre de 2007.
RTVE. *Cuéntame cómo paso* [T.6, Cap. 89], 25 de noviembre de 2004.
RTVE. *Cuéntame cómo pasó* [T.9, Cap. 149], 15 noviembre 2006.
RTVE. *Cuéntame cómo paso* [T.8, Cap. 119], 14 de septiembre de 2006.
RTVE. *Cuéntame cómo paso* [T.10, Cap. 171], 30 de octubre de 2008.

Filmografía por orden cronológico de Juana Biarnés como foto-fija

Cuando el valle se cubra de nieve (José Luis Pérez de Rozas, 1956)
Las locuras de Bárbara (Tulio Demicheli, 1958)
Buen viaje, Pablo (Ignacio F. Iquino, 1959)
Crimen para recién casados (Pedro Luis Ramírez, 1960)
Llama un tal Esteban (Pedro Ruiz Ramírez, 1960)
Juventud a la intemperie (Ignacio F. Iquino, 1961)
Las estrellas (Miguel Lluch, 1961)
¿Pena de muerte? (Josep María Forn, 1961)
¿Dónde pongo este muerto? (Pedro Ruiz Ramírez, 1962)
José María el Tempranillo (Josep María Forn, 1963)
Un demonio con Ángel (Miguel Lluch, 1963)

Filmografía por orden cronológico de Juana Biarnés como figuración

Escuela de Periodismo (Jesús Pascual, 1956)
El periodista (Pilar Miró, 1967)
El fotógrafo (Juan Miguel Lamet, 1968)

Documentales citados

The Beatles en España (RTVE, 1995)
Joana Biarnés: relat de la primera fotoperiodista (Marc Riera Margarit, 2014)
Joana Biarnés, una entre tots (Òscar Moreno y Jordi Rovira, 2015)

SIGLAS Y ACRÓNIMOS

AABC : Archivo *ABC* [Hemeroteca Digital].
AEFE: Archivo Agencia Efe.
AFE: Archivo Filmoteca Española.
AGA: Archivo General de la Administración.
AJB: Archivo Juana Biarnés.
ALV : Archivo *La Vanguardia* [Hemeroteca Digital].
AMAT : Archivo Municipal del Ayuntamiento de Terrassa.
AMD : Archivo *El Mundo Deportivo* [Hemeroteca Digital].
ARCA: *Arxiu de Revistes Catalanes Antiques*.
Arca: Gestor documental RTVE.
AP: Archivo *Pueblo*.
BNE. : Biblioteca Nacional de España.
CP : Colección Particular.
EOP: Escuela Oficial de Periodistas.
H.CCII. : Hemeroteca de la Fac. de Ciencias de la Información. UCM.
HMM. : Hemeroteca Municipal de Madrid.
IMDb: *Internet Movie Database*.
MNAC: Museo Nacional de Arte de Cataluña.
MNCARS: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
RDFC: *Repositori Digital de la Filmoteca de Catalunya*
ROP: Registro Oficial de Periodistas.

